KWARTALNIK MUZYCZNY

19  48

STYCZEŃ - CZERWIEC

N·21-22

KWARTALNIK MUZYCZNY

STYCZEŃ—CZERWIEC
1948

1

Wydano z zasiłku Departamentu Muzyki
Ministerstwa Kultury i Sztuki

M-34193 Zakłady Graficzne „Styl“ w Krakowie — 379 3 48 1500

KWARTALNIK MUZYCZNY

ORGAN
SEKCJI MUZYKOLOGÓW
PRZY
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

ROK VI

NR 21-22 STYCZEŃ-CZERWIEC 1948 R.

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

WARSZAWA—KRAKÓW

3

ADRESY

Redakcji:

Redaktor naczelny: Poznań, Wały Wazów 26
Zakład Muzykologiczny Uniwersytetu Poznańskiego

Sekretariat Redakcji: Warszawa, ul. Rakowiecka 4
Departament Muzyki Ministerstwa Kultury i Sztuki

Administracji:

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Basztowa 23
Telefon: 55910, Telegraf: Pewuem, P. K. O. IV-745

Prenumerata roczna zł 1200. Pojedynczy zeszyt zł 300
Łączna prenumerata „Kwartalnika Muzycz." i „Ruchu Muzycznego" rocznie zł 1900

TREŚĆ ZESZYTU:

Sprawozdania:

OD REDAKCJI

W latach 1928—1933 ukazało się (w nakładzie „Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki" w Warszawie) 20 zeszytów „Kwartalnika Muzycznego", na którego treść złożyło się niespełna 110 prac i około 300 krytycznych referatów 40 polskich i obcych autorów. Od roku 1933 zastąpiły Kwartalnik dwie periodyczne publikacje: jedna z nich była „Muzyka Polska", poświęcona przeważnie aktualnym sprawom bieżącego życia muzycznego — drugą zaś „Polski Rocznik Muzykologiczny", wzorujący się na analogicznych rocznikach muzykologii zagranicznej i poświęcony głównie zagadnieniom historii i etnografii muzyki polskiej, jakkolwiek bez pomijania zagadnień ogólniejszych. W chwili wybuchu drugiej wojny światowej obydwie periodyczne publikacje przestały się ukazywać; nie doszło już do skutku wydanie III tomu „Polskiego Rocznika Muzykologicznego"), wydrukowanego prawie w całości.*

Jest rzeczą zrozumiałą, że po ukończeniu wojny, gdy życie muzyczne w Polsce zaczynało zwolna przybierać na sile, osiągać bardziej wyraźne formy organizacyjne, wznowienie periodyku w rodzaju „Muzyki Polskiej" było pierwszą i pilną potrzebą. Od r. 1945 organem polskiego świata muzycznego stał się „Ruch Muzyczny", spadkobierca przedwojennej „Muzyki Polskiej". Mimo swych specyficznych celów i zadań „Ruch Muzyczny" udzielał i nadal udziela swych łamów pracom, wychodzącym w rzeczywistości poza jego właściwy zakres, i to pracom niekiedy bardzo obszernym, nie mówiąc już o ich naukowym charakterze. Zwolna rodziło się wśród

---

**) „Polski Rocznik Muzykologiczny" (2 tomy: 1935 i 1936) posiada na składzie Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie (ul. Basztowa 23).*

pracowników na polu piśmiennictwa muzycznego (artystycznego i naukowego) uczucie potrzeby zaistnienia periodycznej publikacji, która by wyjść mogła poza zakres i cele „Ruchu Muzycznego".

W jakich warunkach myśl ta mogła być urzeczywistniona?

Od czasu, gdy Kwartalnik Muzyczny przestał się ukazywać, upływa lat piętnaście. Ubył tymczasem szereg jego wybitnych współpracowników. Dość wspomnieć o zmarłych muzykach i muzykologach, jak Seweryn Barbag, Jan Dunicz, Jerzy Freiheiter, Józef Koffler, Henryk Opieński, Feliks Starczewski, Karol Szymanowski, Bronisława Wójcik-Keuprulian. Czasy wojenne i powojenne dotychczas strat tych nie wyrównały. Ofiarą wojny padła niejedna jednostka budząca piękne nadzieje.

Ofiarą wojny padło również sporo cennych prac, bądź przygotowanych już, bądź też dopiero przygotowywanych do druku. W bardzo rzadkich tylko wypadkach zdołały się zachować prace wykonane przed wojną lub w czasie jej trwania. Tylko szczęśliwym zbiegiem okoliczności pozostał np. niemal w całości nienaruszony materiał (korekty) III tomu Polskiego Rocznika Muzykologicznego (z r. 1939), tak, że jego zawartość zasili wydatnie pierwsze zeszyty odrodzonego Kwartalnika Muzycznego.

Czasy powojenne, czasy wymagające od każdej społecznie myślącej jednostki czynnego udziału w odbudowie i w organizowaniu nowej polskiej kultury muzycznej, nie zawsze pozwalały i nie zawsze jeszcze pozwalają poświęcić się w całej pełni pracy badawczej, któraby naszemu piśmiennictwu muzycznemu zapewniła szybszy dopływ nowych wartościowych prac. W niejednym wypadku pracownicy na polu piśmiennictwa muzycznego starują się zrekonstruować swoje wojną zniszczone lub zaginione prace. Nie małą ilość energii pochłania konieczność stworzenia podręczników dla celów szkolnictwa muzycznego, zastąpienia dawniejszych nowszymi, stojącymi na wyżynie współczesnych potrzeb lub wyrównania luk w naszej literaturze podręcznikowej.

Zetknięcie się tych pracowników, zwłaszcza na terenie Sekcji Teoretycznej Komisji Programowej Szkolnictwa Muzycznego (Departament Muzyki Ministerstwa Kultury i Sztuki), dało możność zorientowania się w stanie i ilości wykonanych lub niemal gotowych prac z najróżniejszych dziedzin piśmiennictwa muzycznego, dotyczących wprost lub pośrednio polskiej kultury muzycznej. W wyniku tej penetracji uznano, że ilość, rozmiary i rodzaj tematyki tych prac pozwoliłyby przystąpić do wydawania odpowiednie-

go czasopisma. Sprawa ta jednakże wydawała się wręcz beznadziejną wobec braku potrzebnych środków wydawniczych.

W tym momencie Departament Muzyki Ministerstwa Kultury i Sztuki, zdający sobie dokładnie sprawę z potrzeb muzycznych naszego Państwa, a zarazem pragnący, aby polskie piśmiennictwo posiadało, podobnie jak inne państwa, publikację periodyczną, mającą na celu wydawanie prac o charakterze naukowym, wystąpił z inicjatywą wznowienia Kwartalnika Muzycznego, zapewniając czasopismu swe poparcie, dzięki któremu mogłoby się ukazywać od 1948 roku. Departament Muzyki złożył losy jego i odpowiedzialność za jego poziom w ręce Komitetu Redakcyjnego, złożonego z przedstawicieli muzyki i muzykologii, powołując podpisanego na stanowisko naczelnego redaktora, aby w ten sposób nawiązać nić tradycji z dawniejszym Kwartalnikiem. To nawiązanie do tradycji znalazło swój wyraz również i w tym, że uznano za odpowiednie nie przyjmować dla odrodzonego Kwartalnika Muzycznego nowej numeracji jego tomów, wzgl. zeszytów, lecz stosować numerację dalszą, bieżącą, tak iż najbliższy, nowy tom Kwartalnika będzie tomem VI (za rok 1948), zeszyt zaś niniejszy kolejnym 21—22-gim. Upodobniona została również zewnętrzna forma Kwartalnika.

Postanowienia te zapadły na organizacyjnym posiedzeniu Komitetu Redakcyjnego w Departamencie Muzyki w Warszawie, w dniu 22 października 1947 roku.

Nawiązanie tradycji z dawniejszym Kwartalnikiem Muzycznym nie jest jednakże równoznaczne z przyjęciem bez zmian tych zasad, na których opierano się przy jego wydawaniu. Wprawdzie reprezentowane będą w nowym Kwartalniku wszystkie działy piśmiennictwa muzycznego, podobnie jak w dawniejszym, Komitet Redakcyjny dążyć będzie od samego początku nawet do rozszerzenia ich zakresu; położony jednak będzie szczególny nacisk na aktualne zagadnienia artystycznej i naukowej wiedzy muzycznej oraz na zacieśnienie bliskich i stałych związków z muzycznym piśmiennictwem Słowiańszczyzny w świetle potrzeb polskiej kultury muzycznej. Nie przeszkodzi to w pozytywnym ustosunkowywaniu się do wszystkich czynników nowej myśli muzycznej, jakiekolwiek by było jej pochodzenie, o ile tylko przedstawiałaby produktywną wartość dla naszych potrzeb muzycznych. To też zgodnie z potrzebami chwili obecnej będą również poruszane zagadnienia dotyczące socjologii muzyki. Że dobro polskiej kultury muzycznej zajmować będzie naczelne miejsce w pro-

gramie redakcyjnym — wydaje się być rzeczą samą przez się zrozumiałą.

Takim jest program odrodzonego Kwartalnika Muzycznego, będacy wyrazem zdecydowanych dążeń Komitetu Redakcyjnego, który nie oszczędzi swych sił, aby utrzymać zamierzony poziom Kwartalnika Muzycznego.

Oddając w ręce naszych Czytelników pierwszy zeszyt odrodzonego Kwartalnika Muzycznego, uważam za swój zaszczytny obowiązek złożenia wyrazów głębokiej wdzięczności Departamentowi Muzyki Ministerstwa Kultury i Sztuki za urzeczywistnienie wznowienia Kwartalnika, jako organu wszystkich tych muzyków i muzykologów polskich, którzy bez uprzedzeń pragną swój talent i swą wiedzę oddać dla dobra polskiej kultury muzycznej, jej dalszego rozwoju i wznoszenia się na coraz wyższy poziom dojrzałości.

Imieniem Komitetu Redakcyjnego
Prof. Dr Adolf Chybiński

W Poznaniu, dnia 8 stycznia 1948 r.

PROF. DR ADOLF CHYBIŃSKI (Poznań)

WACŁAW Z SZAMOTUŁ

(XVI w.)

Tadeuszostwu Ochlewskim poświęcam

Gdy czynimy przegląd najwybitniejszych postaci w polskiej twórczości muzycznej XVI wieku, „złotego wieku literatury", zauważamy, że, jakkolwiek Kraków był wówczas dzięki dworowi królewskiemu i katedrze wawelskiej, a poniekąd i uniwersytetowi, muzyczną stolicą Rzeczypospolitej, to jednak niemal wszyscy wybitni i najwybitniejsi nasi ówcześni twórcy muzyczni — poza znakomitym Mikołajem z Krakowa, tworzącym w trzydziestych i czterdziestych latach — pochodzili z poza Krakowa. Już wiek XV wydaje wielkiego twórcę, największego w owych czasach kompozytora słowiańskiego, Mikołaja z Radomia (ok. 1430), nazywanego wówczas również Radomskim. W Krakowie działał w pierwszej połowie XVI wieku Jerzy Liban z Lignicy (zm. 1544), teoretyk i kompozytor; kresy zaś wschodnie reprezentował Sebastian z Felsztyna (zm. ok. 1544), również teoretyk i kompozytor. Dodać tu możemy jeszcze teoretyka Marcina Kromera z Biecza. (Na pierwszego dyrygenta założonej w r. 1543 kapeli rorantystów na Wawelu powołał król Mikołaja z Poznania). W tym czasie bawi w Krakowie kompozytor Krzysztof Borek z Borka (zm. 1557). Wybitnymi organistami katedry wawelskiej byli kolejno: Mikołaj z Chrzanowa (od r. 1518—1555, kompozytor) i Marcin z Jędrzejowa (po r. 1555). W drugiej połowie XVI wieku twórczość muzyczna polską reprezentowali w Krakowie: Cyprian Bazylik z Sieradza (wydający w Krakowie od r. 1556 swe pieśni), Marcin Wartecki z Warty (ok. 1564—1568), Mikołaj Gomółka z Sandomierza (od r. 1545), Marcin Leopolita, ze Lwowa (zm. 1589) i Tomasz Szadek, z Szadka (zm. po r. 1611). Tym zaś, który przed i po r. 1550 zajmował

wśród nich jedno z najwybitniejszych, jeśli w ogóle nie najwybitniejsze miejsce, i który w najwyższym stopniu przyczynił blasku i chwały muzycznej Krakowowi, był Wielkopolanin: Wacław z Szamotuł, zmarły w r. 1572. Nie wymieniamy tu muzyków obcego pochodzenia: głównie Włochów, Flamandczyków i Niemców. Ale i wśród ówczesnych w Krakowie muzyków polskich, posiadających mniejsze już znaczenie, stanowili przeważającą większość ci, którzy pochodzili z poza stolicy Rzeczypospolitej, przyjmując zwykle jej obywatelstwo.

Wszyscy ci muzycy, prawie wszyscy kompozytorowie, byli jednak związani z Krakowem, bądź ze względu na swe studia muzyczne, bądź też z powodu swych zajęć muzycznych na dworze królewskim lub w katedrze wawelskiej, albo i poza niemi. Albowiem tylko Kraków posiadał wówczas warunki, dzięki którym muzyk polski (niekiedy i obcy) mógł być należycie przygotowanym do zawodu kompozytorskiego, o ile nie kształcił się za granicą. W Krakowie mógł liczyć na pełny rozwój swego talentu i swej wiedzy muzycznej w świetle prądów zachodnich i południowych, których odbiciem był repertuar kapel na dworze królewskim i w katedrze wawelskiej, a nie mniej muzykalia w posiadaniu czy muzyków czy księgarń, jak tego dowodzą choćby wydane ich inwentarze. W Krakowie mógł zbliżyć się do muzyków obcych na dworze królewskim i poza nim. Tu mógł liczyć na zrozumienie ze strony sfer najoświeceńszych, humanistycznych, tak duchownych, jak i świeckich. Tu wreszcie mógł znaleźć odpowiednie dla swego talentu zajęcie muzyczne, czy jako śpiewak czy jako instrumentalista lub kompozytor, i tu tylko mógł spodziewać się rozpowszechnienia lub nawet wydania swych utworów. Wiemy wprawdzie, że i poza Krakowem istniały pewne ośrodki muzyczne, przede wszystkim na dworach książąt i dostojników świeckich i kościelnych, posiadających za wzorem królewskim swe kapele muzyczne (np. kapela biskupia w Krakowie od XV wieku, kapela biskupia we Włocławku, kapela Radziwiłłów w Wilnie lub Zamoyskich); ale niestety nie posiadamy o nich prawie żadnych wiadomości (w dotychczasowym stanie badań), gdy tymczasem źródła do historii kultury duchowej ówczesnego Krakowa pozwalają nam dość dokładnie odtworzyć obraz jego życia muzycznego z czasów pobytu Wacława z Szamotuł, jednego z tych, którzy z całej Polski płynęli do Krakowa, zdając sobie sprawę

z jego znaczenia dla muzyki polskiej, znaczenia wprawdzie nie dorównującego zachodnim metropoliom muzycznym, ale w ówczesnej Polsce największego, prawie rzec można jedynego, wyłącznego.

I

Jak układało się życie Wacława z Szamotul, zanim przybył do Krakowa? — o tem nie posiadamy niestety żadnych wiadomości, mających wartość dokumentu historycznego, wytrzymującego krytykę. Informacja Szymona Starowolskiego („Hekatontas", 1625), jakoby Wacław w chwili śmierci, tj. w r. 1572, liczył lat 43, wobec czego musiałby się urodzić w r. 1529, okazała się, przy konfrontacji z innemi datami z życia Wacława, błędna. Zdawano sobie już dawniej sprawę z tego, że datę tę należy przesunąć wstecz. Ale i rok 1525, jako data urodzin Wacława budzi nieufność. Jeśliby prawdziwą miała się okazać wiadomość, że Wacław wydał swą pieśń w roku 1539. to musiałby wówczas liczyć lat 10 wzgl. 14... Wiemy, że Wacława przyjął król Zygmunt August do swej kapeli w dniu 6 maja 1547 roku [1]). Jest to pierwsza data udokumentowana [2]). W r. 1547 liczyłby Wacław zaledwie 18 wzgl. 22 lat. Czy mógl już wtedy stworzyć tyle i tak wybitnych utworów i osiągnąć tak wielkie poważanie i tak wielką sławę, aby mógł być powołanym na dwór królewski w charakterze kompozytora („componista", „compositor cantus")? Wprawdzie w księdze marszałkowskiej dworu król. jest Wacław zaliczony do „adolescentes cantores" [3]), ale w owych czasach, jak wiadomo, nazywano „młodzieńcem" lub „młodym człowiekiem" każdego (zwlaszcza nieżonatego), kto był nawet starszym od młodego wówczas Wacława. Dlatego, sądzę, należy gwoli większej ostrożności uznać, że Wacław z Szamotuł urodził się między r. 1510 a 1520 [4]).

Również o jego studiach ogólnych i muzycznych nie posiadamy żadnych wiadomości, których prawdziwość dałaby się udowodnić. Niewątpliwie pierwsze studia odbywal w szkole parafialnej w Sza-

1) Poliński: Dzieje muzyki polskiej w zarysie, Lwów 1907 i St. Tomkowicz: Materiały do historii stosunków kulturalnych w XVI wieku na dworze królewskim polskim, Kraków 1915.

2) Tomkowicz, op. cit.

3) Tomkowicz, op. cit.

4) A. Chybiński: Do biografii Wacława z Szamotuł, „Myśl Muzyczna", Katowice 1928, nr 4 (w n-rze 7 „Śpiewaka") i „Kwartalnik Muzyczny", Warszawa 1931, nr 12—13.

motulach, pozostając pod opieką rodzicielską. Ale dowodu na to, że dalsze studia odbywał w Lubranscianum w Poznaniu [5]), nie posiadamy. Nie ulega wprawdzie wątpliwości, że Wacław musiał odbyć studia średnie, ale nie wiemy, gdzie i kiedy je odbywał. Relacja Starowolskiego, jakoby był uczniem w Glogovianum Gymnasium w Krakowie, nie znajduje żadnego dokumentarnego poparcia. Wątpliwości są uzasadnione głównie z tego powodu, że Starowolski w swym życiorysie Wacława („Hekatontas") zjednoczył w jego osobie — co już dawniej wykazano [6]) — kilku Wacławów z Szamotuł, którzy wcześniej i jeszcze później przebywali w Krakowie (poeta, prawnik, matematyk). Kwestią tą jednak nie mamy powodu się tutaj zajmować. Czy wpisany w semestrze letnim w r. 1538 na wydział nauk wyzwolonych w uniwersytecie krakowskim Wacław, syn Adama z Szamotuł [7]), jest identyczny z naszym Wacławem — trudno orzec z braku innych dowodów i wobec istnienia wówczas innych jeszcze Wacławów z Szamotuł. Humanistyczne zainteresowania Wacława, zwłaszcza jego pozytywne ustosunkowanie się do literatury łacińskiej i polskiej (poezje M. Reja i A. Trzycieskiego), dowodzą w każdym razie, że studia uniwersyteckie odbywał, a odbyć je mógł tylko w Krakowie. Dlatego — sądzę — ów Wacław, wymieniony w „Album studiosorum" w r. 1538, może być uznany za identycznego z naszym Wacławem, kompozytorem. (Nie posiadamy jednak dowodu ukończenia tych studiów).

Jeśli fakt ten uznamy za wysoce prawdopodobny, to równocześnie przyjmiemy za niemniej prawdopodobbne, że i studia muzyczne odbywał Wacław w Krakowie. Czy ówczesny Kraków, z lat trzydziestych i czterdziestych, mógł Wacławowi zapewnić pełnowartościowe studia kompozycji i u którego z muzyków mógł się uczyć przyszły kompozytor?

Kraków posiadał już w ostatniej ćwierci XV wieku wybitnych pedagogów kompozycji muzycznej, skoro w tym czasie mógł tam uzyskać należyte wykształcenie muzyczne Henryk Finck, jeden z najwybitniejszych kompozytorów niemieckich. Czy ta dobra tradycja przetrwała w głąb XVI wieku i kto mógłby wchodzić w rachubę jako nauczyciel Wacława z Szamotuł? Oczywiście nie Sebastian z Felsztyna, jak dawniej twierdzono bezpodstawnie, ten bo-

[5]) Por. prace A. Polińskiego, H. Opieńskiego, Z. Jachimeckiego, J. Reissa, H. Przybylskiego i autora niniejszej pracy.

[6]) A. Poliński, op. cit.

[7]) A. Chmiel: Album studiosorum, tom II, str. 289 b.

wiem teoretyk i kompozytor już od dłuższego szeregu lat przebywał poza Krakowem jako proboszcz w Sanoku [8]). Żył jeszcze wówczas Jerzy L i b a n z Lignicy, zm. w r. 1544, teoretyk i kompozytor [9]), ale jego zainteresowania zwracały się głównie w inne strony, czysto naukowe; był bowiem przede wszystkim filologiem, muzycznie zapewne już w późniejszych latach nieczynnym. W trzydziestych i czterdziestych latach rozwijał swą działalność doświadczony kontrapunktysta i kompozytor M i k o ł a j z K r a k o w a, muzyk wszechstronny i autor dzieł kościelnych i świeckich (offitia, motety, pieśni religijne i świeckie, preludia, tańce) [10]). Dobrym kontrapunktystą był organista wawelski (od r. 1518 do 1555) M i k o ł a j z C h r z a n o w a, kompozytor kościelny (motety) [11]), tworzący zapewne już od dwudziestych, a w każdym razie w latach trzydziestych i później jeszcze. Młodszym od nich, ale już niezupełnie młodym, był kompozytor mszy Krzysztof B o r e k (zm. 1557), niemniej dobry kontrapunktysta. Musimy jeszcze wspomnieć o ks. Janie W i e r z b k o w s k i m („Virbcovius"), kapelmistrzu królewskim [12]), który w tym właśnie charakterze był czynny również jako pedagog, według przyjętych wówczas powszechnie zwyczajów.

Wymieniając te nazwiska, w Krakowie najwybitniejsze w latach studiów Wacława, nie wymieniliśmy z pewnością wszystkich muzyków krakowskich, mogących wchodzić w rachubę jako nauczyciele kompozycji muzycznej, u których mógł się uczyć Wacław, z tem zastrzeżeniem, że o pobycie w Krakowie Mikołaja z Krakowa nie posiadamy żadnych pewnych wiadomości. Kwestia, kto mógł być nauczycielem Wacława z Szamotuł w latach trzydziestych i może z początkiem czterdziestych, pozostanie nadal zagadkową.

U kogokolwiek by Wacław odbywał swe studia kompozytorskie — studia te nie mogły ograniczać się do nauki u pedagoga kompozycji. Do pełnowartościowego wykształcenia należało jeszcze z a p o z n a w a n i e s i ę z t w ó r c z o ś c i ą m u z y c z n ą r ó ż n y c h k o m p o z y t o r ó w p o l s k i c h i o b c y c h, czy to przez słuchanie produkcji kapel, wykonujących ich dzieła, czy to przez

---

8) A. C h y b i ń s k i: Do biografii Sebastiana z Felsztyna, „Kwartalnik Muzyczny", Warszawa 1932, nr 14—15.

9) J. R e i s s: Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce, Kraków 1923.

10) Por. prace A. Polińskiego, Z. Jachimeckiego i autora niniejszej pracy

11) A. C h y b i ń s k i: Mikołaj z Chrzanowa, „Przegląd Muzyczny", Poznań 1925, nr 20—21.

12) A. P o l i ń s k i, op. cit: St. T o m k o w i c z, op. cit.

ich poznawanie „na własną rękę", zwłaszcza dzieł obcych, flamandzkich, francuskich, włoskich czy niemieckich, przynoszących właśnie po roku 1530 tyle nowych form, nowych środków, nowych kierunków, choćby to były tylko dzieła religijne, interesujące może najwięcej Wacława, jako prawdopodobnie wyłącznie religijnego kompozytora.

Ujmiemy tę kwestię bardziej ogólnie, zapytując: jakiego rodzaju muzykę mógł Wacław poznać w latach swych studiów muzycznych w Krakowie aż do czasu, gdy przez objęcie stanowiska w kapeli królewskiej w r. 1547 uzyskał możność jeszcze wszechstronniejszego zapoznania się z ówczesną muzyką? Nie posiadamy zbyt bogatych źródeł i zabytków, abyśmy mogli odpowiedzieć na to pytanie jak najdokładniej. Niemniej ogólny obraz sytuacji muzycznej w Krakowie, z lat trzydziestych i czterdziestych, można częściowo uzyskać na podstawie dwóch dość obszernych źródeł, jakiemi są dwie tabulatury organowe (Jana z Lublina i klasztoru św. Ducha) [13]), obejmujące mniejwięcej lata: 1537—1548, i wystarczająco wszechstronne, abyśmy je uznali za przekrój „repertoaru" muzycznego życia krakowskiego z tych lat, które nas tu najwięcej obecnie interesują.

Jest to repertuar muzyki religijnej i świeckiej, dawniejszej i nowszej, a przytem dość międzynarodowy.

Wielki mistrz n i d e r l a n d z k i, największy twórca przed Palestriną i Orlandem di Lasso: Josquin des Prés (zm. 1521) zajmował wśród obcych kompozytorów religijnych w ówczesnym Krakowie pierwsze miejsce jako wzór, i to najdoskonalszy. Tabulaturzyści powracają raz wraz do jego dzieł. A sława jego nie ogranicza się do sfer muzycznych: wspomina o nim St. Orzechowski jeszcze w roku 1553 [14]). Niderlandzcy następcy Josquina, jak Mikołaj Gombert i Filip Verdelot, również przenikają do Krakowa, jako twórcy motetów, zwłaszcza po r. 1540.

Że religijne i kościelne dzieła kompozytorów n i e m i e c k i c h były w pierwszej połowie XVI wieku (i później również) popularne, w tem nie ma nic dziwnego, jeśli sobie przypomnimy, że mieszczaństwo krakowskie było silnie przerośnięte jeszcze elementami niemieckimi, a w kościele N. P. Marii odbywały się kazania niemiec-

---

13) A. C h y b i ń s k i: Tabulatura organowa Jana z Lublina, „Kwartalnik Muzyczny", Warszawa 1911—12, nr 1—4; Z. J a c h i m e c k i: Tabulatura organowa z biblioteki klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548, Kraków 1913.

14) St. O r z e c h o w s k i w panegiryku na ślub Zygmunta Augusta (1553).

kie do połowy XVI wieku; sporo muzyków pochodzenia niemieckiego przebywało w Krakowie. Nic więc dziwnego, że w cytowanych tabulaturach znajdujemy i religijne i świeckie dzieła (pieśni) licznych stosunkowo kompozytorów niemieckich, jak Henryka Fincka (wykształconego w końcu XV wieku w Krakowie), Ślązaka Tomasza Stoltzera, Szwajcara Ludwika Senfla (największego wśród nich), i innych, jak St. Mahu, P. Hofhaymera, Breitengassera, J. Bracka, M. Wolffa, P. Wüsta i zapewne innych jeszcze, spopularyzowanych przez obszerne zbiory drukowane pieśni niemieckich Ch. Egenolffa (1535), G. Forstera (1541) i innych. Rzecz jasna, że sfery dysydenckie zapoznały się z propagandowymi wydawnictwami, kancjonałami protestanckimi niemieckimi, zawierającymi chorały luterańskie, jak wittenberski i erfurcki, jak kancjonały Kluga, Bluma, Schumanna, Bapsta itp.

Przenikała do Krakowa, zwłaszcza od późniejszych czasów Bony, muzyka w ł o s k a, religijna (dzieła B. Tromboncina, zapewne i C. Festy), jak i świecka, w postaci willanell i madrygałów F. Verdelota, C. Festy, S. Festy itd. (od r. 1533). Nie były może poza kapelą królewską popularne religijne (kościelne) dzieła kompozytorów f r a n c u s k i c h, ale ich pieśni rywalizowały z pieśniami włoskimi. Wystarczy wspomnieć o popularności, jaką cieszyły się (nawet w sferach zakonnych) szczególnie chansons Cl. Jannequina, ale również P. Sandrina, Cl. Sermisy'ego, rozpowszechniane w drukach paryskich P. Attaingnant'a (od r. 1529).

Nie możemy pozostawić na uboczu i muzyki p o l s k i e j. Przyszłego pieśniarza, Wacława z Szamotuł, musiały interesować rozpowszechniane zrazu w odpisach, ale już od wczesnych lat trzydziestych w luźnych drukach proste pieśni religijne z polskimi tekstami. Spotykał się zapewne i z polskimi piosenkami tanecznymi, skoro te przenikały i do sfer duchownych. W odpisach krążyć mogły wśród muzyków krakowskich msze i motety, ale również i pieśni religijne i świeckie oraz utwory organowe Mikołaja z Krakowa i Mikołaja z Chrzanowa, zapewne i utwory kościelne starszego od nich Sebastiana z Felsztyna, niebawem wcielone do programu wawelskich rorantystów.

Tak przedstawiał się w najogólniejszych zarysach „repertoar" muzyczny ówczesnego Krakowa. Z chwilą, gdy Wacław należeć będzie do kapeli królewskiej, powiększą się znacznie jego możliwości poznawania muzyki zachodniej.

Przed rokiem 1547 stworzył Wacław zapewne już szereg wartościowych dzieł, skoro w dniu 6 maja 1547 r. został przyjęty na dwór królewski jako „cantor“ (śpiewak) kapeli i jako „componista“. Jego śpiewacze kwalifikacje nie musiały być szczególnie dobre, w przeciwieństwie do kompozytorskich. Już Orzechowski zauważył[15]), że Wacławowi „nic brakowało do najwyższej doskonałości sztuki niczego, prócz głosu“. Podstawę do przyjęcia go w skład kapeli królewskiej stanowiły zatem jego dzieła. (Przypomina to podobną sytuację Palestriny w kapeli papieskiej). Przyjęcie więc do kapeli królewskiej w charakterze kompozytora dzieł (jeszcze nie wydanych) musiało nastąpić na podstawie autorytatywnej opinii, i to wydanej przez muzycznego urzędnika dworskiego, tj. kapelmistrza królewskiego. Był nim wówczas (co najmniej do r. 1553) ks. Jan W i e r z b k o w s k i. Jakże bardzo kusząca jest myśl, że przedstawiając królowi wartościowe kwalifikacje kompozytorskie Wacława, polecał kapelmistrz swego — ucznia! Ale brak na to wszelkich dowodów.

Z notatki w księdze wydatków dworu królewskiego na muzyków jest powiedziane, że Wacław otrzymywał wynagrodzenie „ut caeteri sacellani“. Ostatni wyraz dał powód do przypuszczenia, że Wacław należał do stanu duchownego. Ponieważ jednak w innej księdze nazwisko jego figuruje wśród „nomina adolescentum cantorum“, przeto wniosek prosty, że Wacław księdzem nie był. Tym bardziej nie był rorantystą, skoro członkowie kapeli rorantystów byli stanu duchownego, a w ich spisie z lat od r. 1543 nazwiska jego nie znajdujemy. Wacław był n a p r a w a c h „sacellanów“, tj. pobierał wynagrodzenie identyczne z ich wynagrodzeniem[16]). „Sacellanami“ byli należący przeważnie do stanu duchownego członkowie kapeli królewskiej, którzy śpiewali w „sacellum“, tj. w kaplicy królewskiej; ich kapelmistrzem był śpiewak-basista ks. W i e r z b k o w s k i. Natomiast tą grupą kapelistów król., którzy wykonywali wokalnie lub instrumentalnie muzykę świecką, dyrygował kapelmistrz świecki, którym wówczas był lutnista Jerzy J a s i ń c z y c, zwany J a z w i c z e m, będący równocześnie bibliotekarzem kapeli dworskiej.

Wchodząc w skład kapeli królewskiej, znalazł się Wacław odrazu w sferze najkulturalniejszych stosunków muzycznych ówczesnej Polski, stosunków, które kompozytorowi dawały możność rozwoju i pogłębiania talentu i zdobytej już poprzednio wiedzy. Na

15) O r z e c h o w s k i, op. cit.

16) Por. prace A. Polińskiego, i St. Tomkowicza (j w.).

Wawelu miał Wacław ustawiczną lub przynajmniej częstą sposobność słuchania produkcji conajmniej dwóch kapel (dworskiej i kapeli rorantystów), wykonujących a cappella dzieła polskie i obce, dawniejsze i nowsze, religijne (kościelne) i świeckie, tworzące repertuar o charakterze międzynarodowym. Jako członek kapeli królewskiej mógł słuchać popisów polskich i obcych solistów, zarówno wokalistów, jak i instrumentalistów.

Miał sposobność częstego spotykania się z wybitnymi muzykami, przede wszystkim z kompozytorami, którzy w pierwszym rzędzie budzili jego zainteresowanie, skoro sam był „compositor cantus". Do szeregu jego znajomych należał organista wawelski i kompozytor motetów, przedstawiciel starszej już generacji, Mikołaj z Chrzanowa (zm. po roku 1555) [17]), gdy młodszą, lecz już nie najmłodszą generację reprezentował twórca mszy Krzysztof Borek (zm. w 1557 roku). Być może, iż do grona znajomych Wacława należał również Mikołaj z Krakowa, lecz o jego pobycie w Krakowie za czasów Wacława nic nie wiemy. Wacław-pieśniarz był świadkiem bezpośrednim rozwijania się talentu późniejszego pieśniarza-psalmisty Mikołaja Gomółki, przyjętego do kapeli królewskiej w r. 1545 w charakterze chłopca-wokalisty [18]) i muzycznie (t. j. w kompozycji) kształconego w tejże kapeli, zapewne przez kapelmistrza ks. Jana Wierzbkowskiego [19]).

Z obcych kompozytorów, zajętych na dworze królewskim wzgl. w kapeli królewskiej (co nie na jedno wychodziło), poznał Wacław Flamandczyka Jana Bastona (1552—1553), może identycznego z Josquinem Bastonem, kompozytorem motetów i francuskich chansons, bawiącego jednak w Krakowie krótko [20]).

Od r. 1549 bawił na dworze król. wielki wirtuoz i kompozytor lutniowy, Walentyn Greff-Bacfark („Bekwarek") [21]), siedmiogrodzki Niemiec z pochodzenia, sława europejska, protegowany króla. Nie był on kompozytorem wokalnym, i to religijnym, jak Wacław, ale posiadał wysokiego poziomu kunszt polifoniczny i zarazem polor zachodnio-europejski, a także osobiste stosunki z dalszym i bliższym Zachodem, z którym pewne stosunki już nawiązywał Waław z Szamotuł.

---

17) Por. uw. 11.

18), 19), 20) Por. uw. 1.

21) H. Opieński: Sześć listów lutnisty Bekwarka, „Kwartalnik Muzyczny", Warszawa 1930, nr 6—7; Chybiński: Do życiorysu Walentyna Backfarka, „Kwartalnik Muzyczny", Warszawa 1932, nr 16.

2*

Daleko jednak ważniejszą, aniżeli sprawa znajomości Wacława z najwybitniejszymi osobistościami z muzycznego życia krakowskiego, była sprawa inna: jakiego rodzaju twórczość muzyczną mógł Wacław poznać w Krakowie w połowie XVI wieku?

Tu głównym źródłem jest oczywiście repertuar kapeli dworskiej i jej biblioteka, z której niestety bardzo mało się zachowało resztek. (Bibliotekę muzyczną kapeli zabrano zapewne do Warszawy ok. r. 1600, gdy dwór królewski opuścił Kraków). Wyrazem jednak ówczesnego stanu zasobności tej biblioteki jest inwentarz kapeli z r. 1572 [22]) i — częściowo — rękopisy kapeli rorantystów wawelskich (od r. 1543 [23]). Inwentarz zawiera publikacje dawniejsze i nowsze; z nich uwzględnimy tylko te, które kapela posiadała przed r. 1555, i to nie wszystkie, ponieważ poszczególne pozycje inwentarza niezawsze są opisane w nim tak dokładnie, aby z pomocą dzieł bibliograficznych można było w każdym wypadku oznaczyć, z jaką i z jakiego roku pochodzącą publikacją mamy do czynienia. Zarazem należy podkreślić, że repertuar kapeli dworskiej i roranckiej był oczywiście szczuplejszy niż ich zbiory druków i rękopisów. Stąd same produkcje tych kapel nie dawały Wacławowi jedynej sposobności poznania dzieł ówczesnych twórców muzycznych.

Repertuar „krakowski“, którym już poprzednio się zajmowaliśmy, nie uległ zbyt odbiegającym zmianom; przybyły jednak dzieła nowsze, ale zarazem wzrosła obfitość również dawniejszych publikacji, zwłaszcza religijnych, tych właśnie, które Wacława, najprawdopodobniej wyłącznie religijnego kompozytora, zapewne najwięcej interesowały.

W bibliotece kapeli dworskiej miał zatem Wacław sposobność poznania szeregu publikacji zawierających msze i motety. Wskazać tu można na wielkie zbiory mszy: z roku 1516 („Liber 15 missarum selectarum per excellentissimos musicos compositarum“, wydany w Rzymie i zawierający msze wielkich Niderlandczyków i Francuzów, jak Brumel, Fevin, Josquin, Mouton, de la Rue, Pippelare, Roselli — wszystkie na 4 głosy) — z roku 1540 (Excellentissimi musici Moralis Hispani, Gomberti et Jacheti... cum quatuor vocibus missae oraz „Liber decem missarum a praeclaris et maximi

22) Wydany przez autora niniejszej pracy w „Kwartalniku Muzycznym“, Warszawa 1912, nr 3.

23) A. Chybiński: Materiały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu, Cz. I, Kraków 1910.

nominis musicis contextus“ z mszami przeważnie francuskich i niderlandzkich mistrzów, jak Gardane, Jannequin, Layolle, Lupus, Moulu, Mouton, Prevost, Richafort, Sarton, Villiers) — z roku 1542 („Missae sex Gomberti et Jacheti“ na 5 głosów) — z roku 1544 („Offitia Moralis“, 4-głosowe msze Chr. Moralesa). Jak widzimy, wydawnictwa te obejmowały prawie bez wyjątku msze najznakomitszych mistrzów niderlandzkich i francuskich, oraz do szkoły niderlandzkiej (mimo pewnych cech odrębnych) zaliczonego Hiszpana Chr. Moralesa. Dalszy repertuar mszalny kapel wawelskich rozpoczyna się już ok. r. 1560.

Bardzo obfite były wawelskie zbiory motetów, psalmów, lamentacji i tym podobnych dzieł mistrzów zachodnich i południowych. Biblioteka kapeli król. posiadała 2 tomy Lamentacji „Hiremiae Prophetae“ z r. 1506, z dziełami niderlandzkimi i włoskimi (Agricola, Fr. Venetus, de Orto, de Quadris, Tinctoris, Trombocino, Ycart). Czy poznał je Wacław, twórca Lamentacji, trudno orzec. Inwentarz z r. 1572 podaje sporo pozycji, odnoszących się do zbiorów motetów („mutetów“), niestety często bez wymienienia nazwiska kompozytorów i tytułów ich dzieł. Mimo to szereg pozycji tłumaczy się z pomocą dzieł bibliograficznych zupełnie jasno. Rozpoczyna je w r. 1520 hiszpański mistrz Chr. Morales ze swym „Liber selectarum cantionum“. Mistrz Jachet z Mantui zjawia się częściej albo w wydawnictwach własnych (motety z r. 1539 wzgl. 1540) albo wspólnych z Adrianem Willaertem („Salmi appertinenti alli Vesperi“ 1550, na dwa chóry), który też jest reprezentowany osobno („I sacri e santi Salmi“, 1555). Mistrz wenecki Willaert posiadał sławę również poza sferami muzycznymi Krakowa; jego to obok Josquina wymienia Orzechowski, wspominając o „Adrianie“[24]). Francuski twórca motetów, Dom. Phinot, posiada w inwentarzu dwie pozycje (z lat 1547—1552 i z r. 1555). Wreszcie nie brak włoskiego motetysty Cost. Porta'y (1555). I biblioteka rorantystów wawelskich mogła wchodzić w rachubę, posiadając I księgę motetów znanego już wówczas w Krakowie mistrza niderlandzkiego Mikołaja Gomberta (1541). Osobno wspominamy o zbiorze opracowań Magnificat przez grupę kompozytorów francuskich. Zawiera je najstarszy zachowany rękopis kapeli królewskiej, będący kopią (prawie całkowitą) druku paryskiego z r. 1534 (Attaingnant) z dziełami Barra'y, Le Bruna, Billona, Claudina, Cybota, Divitis'a,

---

24) Por uw. 1.

Dulota, Du Hamela, Fevina, Gascogne, Hesdina, Heurteura, Hylair-Peneta, Jacotina, Lheritiera, Manchicourta, Moutona, Mornable'a i Richaforta. Późniejsze druki motetów i pokrewnych form mają datę 1558 i nast. Jak widzimy — motetową twórczość znowu reprezentują przede wszystkim mistrze niderlandzcy i francuscy, obok nich tylko Hiszpan Morales. Uderza brak niemieckich kompozytorów kościelnych, jakkolwiek wiemy, że w ówczesnych krakowskich sferach muzycznych nie byli nieznani; tylko że mimo tradycji sięgających w czasy Josquina mistrze niderlandzcy (flamandzcy) i francuscy reprezentowali już nowsze kierunki (np. Gombert, Willaert).

W wyższym jeszcze stopniu można to powiedzieć o muzyce świeckiej, dość bogato reprezentowanej w bibliotece kapeli królewskiej w czasach Wacława z Szamotuł. Pieśni niemieckie, francuskie i włoskie były dość rozpowszechnione w Krakowie już w latach trzydziestych i czterdziestych, jak już była o tym mowa poprzednio. O ile „partesy niemieckie" w inwentarzu z r. 1572 są wymienione tylko dwa razy, o tyle francuskie i włoskie zajmują dłuższy szereg pozycji. Jak w trzydziestych latach, tak i później, i to w jeszcze wyższym stopniu, popularność osiągają francuskie chansons, a wśród nich przede wszystkim pieśni Cl. Jannecquina (np. słynna „La bataille") z wydań paryskich, antwerpijskich i weneckich, z różnych lat pochodzących (1529—1545). Przewagę mają jednak pieśni włoskie: willanelle („villaneczki", także neapolitańskie) i madrygały, nie tylko Verdelota (jak w latach wcześniejszych), ale i innych twórców, np. Cypriana de Rore (z lat 1542—1550), Bern. Lupacchina (z lat 1543—1546) i in.

Polski repertuar z czasów pobytu Wacława w kapeli królewskiej nie przedstawiał się, rzecz jasna, zbyt bogato. On to dopiero miał ten repertuar powiększyć wydatniej. W kapeli rorantystów śpiewano trzy introity Sebastiana z Felsztyna (zm. ok. 1544), w kapeli królewskiej msze Krzysztofa Borka (zm. 1557), zapewne i motety Mikołaja z Chrzanowa (zm. po r. 1555), jako pochodzącego ze sfer muzycznych Wawelu. Wacław-pieśniarz mógł interesować się kilkoma zbiorami polskich pieśni (może nie tylko świeckich, ale i — w pierwszym pewnie rzędzie — religijnych), które wykazuje inwentarz z r. 1572 („polskie piesny" i „Cancional polsky"). Nie wiemy, czy to były zbiory rękopiśmienne, czy drukowane (w Krakowie od r. 1532, obficiej od r. 1545). Istniała w bibliotece kapeli król. 5-głosowa „msza na Heinal", posługująca się najprawdopodobniej melo-

dią wziętą z pieśni „Hejnal świta" (tekst M. Reya), wydanej w Krakowie. Niestety inwentarz nie wymienia nazwiska kompozytora.

Jak z powyższego wynika, Wacław z Szamotuł w czasie swego pobytu w kapeli królewskiej miał możność korzystania z różnych sposobności poznania, czy ze słyszenia produkcji kapel czy z bibioteki kapeli król., przynajmniej w ogólnym zarysie wybitnych dzieł, nawet arcydzieł religijnej (kościelnej) i świeckiej muzyki z okresu pomiędzy Josquinem des Prés a Orlandem di Lasso.

Niewiele posiadamy wiadomości o życiu Wacława jako członka kapeli królewskiej [25]). Wacław otrzymuje normalne wynagrodzenie, podwyższane, lecz bynajmniej nie nadmiernie, w stosunku do wynagrodzenia innych muzyków królewskich. W roku 1551 towarzyszy królowi wraz z 12 innymi kapelistami (lecz nie rorantystami) w drodze na Litwę. Być może, iż w Wilnie zapoznał się już wówczas z muzykami kapeli Mikołaja Radziwiłła, o której jeszcze będzie mowa.

W roku 1553 zdobywa na dworze królewskim już tak wielkie uznanie dla swego talentu twórczego, że w dniu 30 lipca w czasie ślubu Zygmunta Augusta z Katarzyną kapela królewska wykonuje jakiś jego okolicznościowy utwór, wymagający wielkich środków wykonawczych, skoro Orzechowski pisze, że Wacławowe opus „tanto vocum concentu a symphoniacis modulatum fuit". Być może, iż słusznym jest przypuszczenie [26]), że tym utworem była jego 8-głosowa msza, wykonana pod batutą ks. Jana Wierzbkowskiego Uświetnienie muzyczne tego rodzaju i znaczenia ogólno-państwowego aktu, jak ślub królewski, w obliczu dostojników państwowych, wymagało zastosowania wyjątkowo olśniewających środków kompozycji muzycznej.

W tymże samym roku 1553 ukazuje się pierwsza obszerniejsza publikacja muzyczna w ówczesnym Krakowie, i zapewne w ogóle w Polsce (przynajmniej według obecnego stanu badań). Jest to dzieło Wacława pod tytułem:

„Quatuor parium vocum Lamentationes Hieremiae Prophetae, tempore quadragesimali in templis cantari solitae, numeris musicis redditae a Venceslao Samotulino, Polono, Serenissimi Regis Poloniae Sigismundi Augusti musico. Quibus

---

[25]) Por. uw. 1 i 16.

[26]) H. Przybylski: Wacław z Szamotuł, Szamotuły 1935, str. 56.

adiunctae sunt Exclamationes passionum. Tristium Liber Primus. — Cracoviae Lazarus Andreae excudebat M. D. L. III".

Jeśli zważymy, że wówczas nie wydano w Krakowie dzieł innych kompozytorów polskich (np. Sebastiana z Felsztyna, Mikołaja z Chrzanowa, Mikołaja z Krakowa, Krzysztofa Borka), lecz dopiero Wacława z Szamotul, to w tym fakcie ujrzymy z jednej strony dowód uznania dla jego wielkiego, wówczas w Polsce wyjątkowego może talentu, z drugiej zaś strony dowód prawdopodobnego poparcia ze strony króla, którego ślub uświetnił Wacław kompozycją w wielkim stylu; poparcia może i finansowego, umożliwiającego i kompozytorowi i drukarzowi wydanie tej stosunkowo obszerniejszej, niż inne, publikacji.

Poparcie to moglo mieć miejsce przed rozpoczeciem druku albo po jego zakończeniu, gdy król, otrzymawszy egzemplarz może z rąk swego nadwornego kompozytora, przeczytał na jego wstępie podpisane przez Wacława a zwrócone do siebie „Carmen nuncupatorium", zaczynające się od słów: „Rex ter maxime". Już z treści tego „Carmen" wynika, że nie była to tylko przymówka do hojności królewskiej, tak częsta w przedmowach ówczesnych wydawnictw muzycznych u obcych. Na niesmaczną aluzję do kieszeni króla mógł zdobyć się tylko Niemiec Bacfark, który, dedykując Zygmuntowi swą tabulaturę lutniową, zawierającą transkrypcje wyłącznie utworów religijnych, umieścił na jej końcu wprawdzie jedyną pieśń świecką, lecz zaczynającą się od słów: „Fault d'argent c'est douleur non pareil"... Treść „Carminis nuncupatorii" w publikacji Wacława, zapewne nawet autora tego tekstu, jest polityczna, przy czym nie możnaby zupełnie wykluczyć, że była inspirowana przez pewne koła polityczne, wskazujące na niebezpieczeństwo tureckie. — Z dat, umieszczonych w publikacji Wacława, wynika, że kompozytor napisał swe dzieło w lutym i marcu roku 1551, oraz w marcu i kwietniu roku 1552.

Druk ten zawiera ponadto „Carmen ad studiosam iuventutem" pióra Andrzeja Trzycieskiego[27]), co dowodziłoby, że Wacław już przed r. 1553 pozostawał w jakichś stosunkach z kolami dysydenckimi, jakkolwiek nie przestawał i nadal tworzyć zwłaszcza obszerniejsze dzieła dla potrzeb kościoła katolickiego.

---

27) Zarówno „Carmen ad studiosam iuventutem", jak i „Carmen nuncupatorium" podają prace A. Chybińskiego, Z. Jachimeckiego i H. Przybylskiego i in.

Niestety publikacja Wacława z r. 1553 zachowała się tylko fragmentarycznie w postaci książki z głosem tenorowym (Państwowa Biblioteka w Monachium i Archiwum Archidjecezjalne w Poznaniu).

Rok 1554 jest dla Wacława z Szamotul rokiem wielkiego sukcesu artystycznego, a dla historii muzyki polskiej dlatego ważnym, że w nim po raz pierwszy (w XVI wieku jednak zarazem ostatni) ukazuje się poza Polską dzieło polskiego kompozytora. W Norymberdze ukazała się mianowicie wielka publikacja słynnych wydawców muzycznych, Berga i Neubera, pod tytułem:

„Psalmorum selectorum a praestantissimis huius nostri temporis in arte musica artificibus in harmonias quatuor, quinque et sex vocum redactorum tomus...“

W IV tomie mającym tytuł skrócony („quatuor et plurium vocum“) i posiadającym datę: „Noribergae... Anno salutis M. D. L. IIII.“, a zawierającym 40 utworów, zajmuje 17-te miejsce czterogłosowy dwuczęściowy psalm-motet Wacława z Szamotuł z tekstem: „In Te Domine speravi“[28]). Zawartość IV tomu wydawnictwa norymberskiego pozostaje w zgodzie z jego tytułem: obok dzieł kompozytorów, którzy byli „praestantes“, znajdujemy dzieła „praestantissmorum“. Nazwiska ich mówią nam wiele: Claudin, Clemens non Papa, Consilium, Courtois, Crecquillon, Gascogne, Gombert, M. Lasson, Maistre, Morel, Payen, Phinot, Schaffen, Verdelot, Willaert... Niema pomiędzy nimi ani włoskiego ani niemieckiego kompozytora: są to wyłącznie Flamandczycy i Francuzi.

Fakt, iż norymberscy nakladcy umieścili dzieło Wacława w wydawnictwie, na które złożyły się także dziela kilku najsłynniejszych ówczesnych mistrzów, przekonuje nas conajmniej o tem, że wydawcy uznawali utwór Wacława za godny tego wyróżnienia. Wszak umieszczali w swych antologiach także dzieła nieznanych z nazwiska (anonimowych) kompozytorów, o ile posiadały wartość i odpowiadały zasadzie redakcji zbiorów („Psalmi selecti“). Ich „wydawnictwa zbiorowe zasługują na szczególną uwagę historyka muzyki nie tylko dlatego, że będąc wyborem dzieł, dokonanym najczęściej przez znakomitych rzeczoznawców, zawierają tym samym

[28]) Opis druków norymberskich z utworami Wacława z Szamotuł (z uwzględnieniem odnośnej literatury) podaje A. Chybiński w pracy pt. „O motetach Wacława z Szamotuł“, „Przegląd Muzyczny“, Poznań 1929, nr 3.

najlepsze dzieła, w tym czasie stworzone". Norymberska firma była wówczas najwybitniejszą z pośród wydawniczych firm muzyki w Niemczech. Pierwszy z obydwóch jej właścicieli, Berg (Montanus), był Niderlandczykiem i muzykiem. W czasach, gdy przyjęli do wydania dzieło Wacława, „rozpoczyna się wielki wzrost przedsiębiorstwa Berga i Neubera, które przybrało wkrótce tak ogromne rozmiary, iż praktycznie osiągnęło w Norymberdze monopol nakładu muzycznego". Możemy zatem stwierdzić, że nakładcą Wacława z Szamotuł był największy z wydawców niemieckich jego czasów, że w IV tomie „Psalmów wybranych", mających zapewniony szeroki zbyt, jak w ogóle wydawnictwa norymberskiej firmy, nie wahał się Berg umieścić jego psalmu-motetu wśród motetów największych ówczesnych twórców, w bezpośrednim sąsiedztwie dzieł znakomitego mistrza francuskiego Crecquillona, który w muzycznych sferach Wawelu nie był już wówczas nieznanym.

Być może, iż Berg i Neuber, wychodząc również z założeń kupieckich, liczyli na to, że ich publikacje, jako zawierające dzieło polskiego, w szczególności zaś krakowskiego kompozytora, znajdą tym bardziej rozpowszechnienie w Krakowie, siedzibie królewskiej, gdzie drukarze i księgarze utrzymywali stosunki z kolegami niemieckimi, będącymi często ich rodakami. Jest rzeczą wiadomą, że bibliotekarze królewscy wyjeżdżali na targi książkowe do Niemiec, np. do Frankfurtu n. M., do którego wiodła droga przez Norymbergę. To właśnie mogła być droga, po której wieziono do Norymbergi manuskrypty z motetami Wacława z Szamotuł. Być może, iż nie obeszło się bez pośrednictwa krakowskiego nakładcy Wacława z Szamotuł: Łazarza Andrysowicza (Lazarus Andreae), albo może pośrednictwa sfer dysydenckich, a nakładcy norymberscy byli protestantami.

Norymberski sukces Wacława w r. 1554 przyćmił w tymże roku niekorzystny stan jego zdrowia. Król udziela mu na cele leczenia zapomóg w r. 1554 i w r. 1555 (po raz ostatni w maju). Notatka w księdze wydatków dworskich na potrzeby muzyków wspomina o tem, że Wacław otrzymuje zasiłek królewski nie tylko na lekarstwa, ale i „na drogę" [29]). Wynika z tego, że Wacław prawdopodobnie już w r. 1554 opuścił Kraków. Czy wyjechał „do jakiejś miejscowości kuracyjnej", jak przypuszczano, i to „prawdopodobnie do Czech albo Niemiec"? I czy potem powrócił do swych obowiązków na dworze królewskim? Po r. 1555 nazwiska Wacława nie notują już

---

[29]) Por. uw. 1.

księgi wydatków muzycznych dworu krakowskiego; nie znajdujemy też w księdze marszalkowskiej przy jego nazwisku słowa: „dimissus“, jak w latach późniejszych przy nazwisku Marcina Leopolity. Stąd wniosek prosty, że „po ośmiu latach służby dworskiej“ nie „wziął dymisji“, ani mu też jej nie udzielono. Tym bardziej więc nie „wyproszono go z dworu“ jakoby z tego powodu, że „dał się uwikłać apostołom protestantyzmu w Polsce i że w końcu zaciągnął się otwarcie pod ich sztandary“ [30]). Wiemy wprawdzie, że Wacław pozostawał w bliskich stosunkach z Andrzejem Trzycieskim, (który Wacława nazywa „maxima pars animae meae“), sympatyzował z Mikołajem Reyem (teksty pieśni), zjednał sobie również sympatię i życzliwość Stanisława Orzechowskiego i innych przedstawicieli liberalizmu i dysydentyzmu, ale nawet najbliższe z nimi stosunki nie mogłyby spowodować „dymisji“ czy „wyproszenia“ z dworu królewskiego wobec liberalizmu króla w tych sprawach, a także wobec faktu, że i bibliotekarze króla musieliby ustąpić ze swych stanowisk, jako nie kryjący się ze swymi sympatiami dla dysydentyzmu. A wreszcie: Wacław spełniał swe obowiązki wobec kapeli i tworzył dla niej dzieła, przeznaczone zatem dla potrzeb kościoła katolickiego, w czym był podobny do niektórych kompozytorów niemieckich, którzy komponowali utwory religijne i dla katolickich i dla protestanckich celów. Jeżeli już nawet przed r. 1554 ukazały się wydawane przez dysydentów pieśni z tekstami dysydenckich poetów, opracowanymi przez Wacława z Szamotuł, to ich ilość była znikoma, prawie żadna, w porównaniu z ich ilością wydaną po tym roku, a zaopatrzoną monogramem Wacława („V. S.“ lub „W. S.“). Dlatego, sądzę, nie może być mowy o usunięciu Wacława z dworu królewskiego.

Może być natomiast hipotetycznie mowa o jego dobrowolnym usunięciu się z kapeli królewskiej, aby do niej przez dłuższy czas nie wracać lub wreszcie nawet w ogóle nie wrócić. Zły (zapewne chwilowo) stan jego zdrowia mógł stać się tylko pretekstem „dyplomatycznym“, aby przy pomocy zręcznego kunktatorstwa rozluźnić stosunki łączące go z dworcem królewskim — może z milczącą zgodą króla, człowieka i liberalnego i słabego, liberalniejszego niż jego dworscy urzędnicy, prowadzący ewidencję dworskich muzyków. Zamierzenia Wacława spotkały się z okolicznościami, wróżącymi im powodzenie, albowiem w grę weszła osobistość wybitna w ówczesnej

[30]) A. Poliński: Dzieje muzyki polskiej, 1907.

Polsce, osobistość, z którą się wówczas liczono także na dworze królewskim.

Wacław z Szamotuł wyjechał z Krakowa w r. 1554, jednak nie w celach leczniczych, lecz aby zostać nadwornym muzykiem Mikołaja Radziwiłła „Czarnego", wojewody w Wilnie.

Dla dotychczasowych biografów Wacława losy jego po r. 1555 były okryte tajemnicą, którą odsłoniła dopiero praca prof. Stanisława Kota w r. 1939 [31]), dotycząca wynalezionego przez niego, przedtem nie znanego „Kancjonału Brzeskiego Jana Zaręby" z r. 1558, zachowanego fragmentarycznie i nieco uszkodzonego. Na karcie tytułowej tego cennego zabytku czytamy:

> *„PIEŚNI CHWAŁ BOSKICH. Pierwsza część, która ma... To jest na czasy dnia y nocy powsze... Łacińskie y Polskie kościołom Krześciańskim Polskim i Litewskim pospolite, z pilnością zebrane przez Jana Zarembę z Bunkowa. Przydan jest... Katechismus z Pasterstwem domowym Jakuba Siliusa. Ktemu do każdego tenoru (... inne głosy przydane przez) Wacława z Szamotuł y Cypriana Bazylika, muzyków Jego Xiążęcej Miłości Pana Mikołaja Radziwiłła Wojewody Wileńskiego"...*

W świetle tego zabytku staje nam się jasnym powód, dla którego w księgach rachunkowych dworu królewskiego znika od roku 1555 nazwisko Wacława z Szamotuł. Nie posiadamy żadnego dowodu bezpośredniego, że Wacław przestał być katolikiem i że zaliczał się jawnie do dysydentów, i że z tego powodu opuścił dwór królewski. Ale nie wiemy również, czy odpowiadała mu atmosfera dworska, nawet jego atmosfera muzyczna w pierwszym rzędzie, wśród której — jak już o tym była mowa — muzyka świecka miała zapewne nie tylko dzięki Bekwarkowi znaczną przewagę, rozbrzmiewając erotycznymi piosenkami czy polskimi (śpiewano w ówczesnym Krakowie, np. pieśń „Aleć nade mna Wenus") czy niemieckimi, francuskimi (chansons), włoskimi (willanelle, madrygały), nie mówiąc już zwłaszcza o polskich czy obcych piosenkach tanecznych. Wacławowi z Szamotuł, kompozytorowi najprawdopodobniej wyłącznie religijnemu, atmosfera tego rodzaju chyba nie zupełnie od

---

31) W czasopiśmie „Reformacja w Polsce", Kraków 1937—1939, nr 33—40.— Na tę pracę zwrócił mą uwagę p. K. Hławiczka, za co składam mu serdeczne podziękowanie, jak również za szereg cennych informacji.

powiadała, tym bardziej nie, że poglądy jego na muzykę i jej przeznaczenie zapewne mało się różniły od znanych poglądów jego dysydenckich przyjaciół. Kancjonał Zaręby, w którym Wacław wziął udział, zamieszcza wiersz dedykacyjny, mogący na tę sprawę rzucić pewne światło [32]).

„Ty piosneczki, które tuta swym porządkiem mają:
Na każdy czas dnia i nocy z pilnością zebrane,
A są też i insze głosy k tenoru przydane
Dla tych, którzy w figurnym się śpiewaniu kochają,
A radszej się takowymi piosnkami zabawiają,
Niż owemi o Wenusie a zdradnej miłości".

Inna zapewne atmosfera panowała na dworze Mikołaja Radziwiłła w Wilnie, bardziej odpowiadająca Wacławowi, skoro zdecydował się zostać nadwornym muzykiem i członkiem jego kapeli, którą zapewne poznał już był w r. 1551, towarzysząc królowi w podróży na Litwę. Mikołaj Radziwiłł „Czarny" był, jak wiadomo, głową litewskich kalwinistów i protektorem dysydentów i zarazem humanistów, niekiedy stale przebywających w jego gościnie. Radziwiłł otaczał swymi względami również i Trzycieskiego, do którego tekstów tworzył muzykę Wacław z Szamotuł. Wydaje się rzeczą bardzo prawdopodobną, że Trzycieski mógł być tym, który Wacława skłonił do przeniesienia się do Wilna na dwór Radziwiłła, ten Trzycieski, tak bliski Wacławowi, że nazwał go „największą częścią swej duszy".

O istnieniu kapeli muzycznej na dworze Radziwiłłów nie posiadaliśmy dotychczas żadnych wiadomości. Obecnie przynajmniej wiemy, że istniała, niewątpliwie w postaci o wiele mniej okazałej niż kapela dworska w Krakowie, i że w skład jej wchodził najwybitniejszy ówczesny kompozytor polski, Wacław z Szamotuł, a obok niego Cyprian B a z y l i k z Sieradza, ów znany z dziejów muzyki naszej monogramista „C. S." (= Cyprianus Siradensis — według wyjaśnienia St. Kota) [33]), współpracownik muzyczny dysydenta Andrzeja Trzycieskiego, Jana Seklucjana i Jana Zaręby, w którego kancjonale używa również monogram „C. B" (= Ciprianus Basilicus). Dwaj przed Mikołajem Gomółką najwięksi pieśniarze religijni

[32]) St. K o t: op. cit

[33]) Artykuł St. K o t a o C. Bazyliku w „Polskim Słowniku Biograficznym" (P. A. U.), Kraków 1935.

polscy wchodzili zatem w skład kapeli wileńskiej. Nie wiemy, czy łączyła ich przyjaźń, czy też tylko sympatie dla dysydentyzmu. Obydwaj oddawali swym wartościowym pieśniarstwem w wielkiej, nawet największej, w porównaniu z innymi, mierze usługi muzycznej propagandzie dysydenckiej owych czasów. Bazylik, pisarz i muzyk, nie był jednak tylko na usługach Radziwiłła i polskiego dysydentyzmu. Podobnie jak Bacfark - „Bekwarek" nawiązał stosunki, zapewne jednak tylko muzyczne, a nie polityczne, z ks. Albrechtem pruskim w Królewcu. Posiadamy na to dowód. W notatce, zawartej w księdze rachunkowej dworu w Królewcu, czytamy pod datą r. 1561: „16 M. 30 Sch. des Wilnischen Woiwoden Musico, Cypriano Heraclidi Basilico, zur Verehrung vor etlichen Gesangk" [34]). A więc Bazylik posyłał ks. Albrechtowi pruskiemu w Królewcu swe utwory muzyczne. Nie posyłał ich jednak Wacław z Szamotuł, skoro niema o nim wzmianki w aktach dworu królewieckiego. Czy pośrednikiem w nawiązaniu stosunków muzycznych między członkami kapeli wileńskiej a dworem w Królewcu nie był przypadkiem dobry znajomy Wacława z czasów krakowskich — Bacfark-„Bekwarek", zaufany ks. Albrechta? Wszak właśnie bawił wówczas w Wilnie, ożeniony z Narbuttówną, i posiadał tam swój dom, zburzony w r. 1561 przez żołnierzy, manifestujących w ten sposób swój prosty a trzeźwy pogląd na zdradzieckie postępki królewskiego protegowanego „Bekwarka" [35]). Zapewne był Wacław świadkiem tego zdarzenia...

A jednak istnieją pewne dowody, że Wacława łączyły z Królewcem bezpośrednie czy pośrednie stosunki, i to jako pieśniarza. Jest rzeczą znamienną, że dopiero po opuszczeniu dworu królewskiego w Krakowie zaczynają się w większej ilości ukazywać pieśni Wacława. Wydają je w luźnych drukach nakładcy krakowscy, w latach 1556 i 1558, a więc wydawca Wacławowych „Lamentacji" Łazarz Andrysowicz, obok niego M. Siebeneicher — krakowscy Niemcy, ci sami, którzy wydawali równocześnie i pieśni Cypriana Bazylika („C. S."). W roku 1558 Jan Zaręba drukuje swój kancjonał w Brześciu Litewskim, kancjonał, który zawiera kilka pieśni Wacława (obok pieśni Bazylika), znanych już częściowo z luźnych druków krakowskich (z r. 1556 i 1558). W następnym zaś roku (1559) ukazuje się w Królewcu, u wydawcy druków dysydenckich, Jana

---

34) M. Federmann: Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte d. Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525—1578. Kassel 1932.

35) Por. uw. 21.

Daubmana (Taubmana), kancjonał Jana Seklucjana z pieśniami Wacława z Szamotuł, przedrukowanymi w późniejszych kilku kancjonałach innych wydawców. Trudno zapewne było w sposób bardziej oczywisty ujawnić współpracę ze sferami dysydenckimi, jakkolwiek Wacław mógł nadal pozostać katolikiem. Nie posiadamy bowiem żadnego dowodu na to, że Wacław zmienił wyznanie.

W r. 1564 otrzymał Wacław od tych samych norymberskich wydawców, Berga i Neubera, nową ich publikację, zawierającą jego mały motet. Czy Wacław przesłał do Norymbergi swój utwór z Wilna, jako tam napisaną kompozycję, czy wydawcy norymberscy posiadali może raczej jej rękopis już od 10 lat, przysłany razem z motetem-psalmem wydanym w r. 1554 — trudno orzec. Tytuł norymberskiej publikacji brzmi:

„Thesaurus musicus continens selectissimas octo, septem, sex quinque et quatuor vocum harmonias, tam a veteribus symphonistis compositas, & *ad omnis generis instrumenta musica accommodatus... Norimbergae excudebant Joannes Montanus* & *Ulricus Neuberus collegae, Anno Christi Immanuelis nostri dati M. D. LXIIII*".

Piąty a zarazem ostatni tom tej obszernej publikacji zawiera wyłącznie utwory 4-głosowe w ilości 41, wśród nich zaś 34-te miejsce zajmuje motet Wacława z Szamotuł z tekstem: „Ego sum pastor bonus[36]), umieszczony między motetem Josquina de Prés a motetem Jana de Horto.

Grupa kompozytorów w tym tomie reprezentowanych posiada również, jak w poprzedniej publikacji norymberskiej, charakter międzynarodowy, czego dowodzą nazwiska: Joan. de Bacchi, Clemens non Papa, Crecquillon, Galli, Joan. de Gandave, de Horto, Jacquet, Josquin, Orl. di Lasso, de Lattre, Leo non Papa, Meilandus, le Maistre, Paminger, Prenner, di Rivulo, Schwartz, Vaet — znowu nie wszyscy „praestantissimi", a przeważnie „praestantes", starsi i nowsi Flamandczycy, kilku Niemców, mała domieszka Francuzów i Włochów „Thesaurus" (również jego tom V) — to w wielkim skrócie podany obraz twórczości kościelnej z okresu pomiędzy Josquinem des Prés a Orlandem di Lasso, w duchu szkół niderlandzkich, starszych i młodszych generacji.

---

[36]) Por. uw. 28.

Po roku 1564 nie ukazuje się już w druku żadna nowa kompozycja Wacława, posiadająca większe rozmiary. Pojawiają się w kancjonałach jedynie tylko przedruki dawniej luźnie wydanych pieśni. A przecież to wszystko, co z dzieł jego wydano w XVI wieku, stanowić może tylko bardzo małą cząstkę twórczego dorobku kompozytora, obdarzonego tak wielką inwencją i posiadającego budzącą szacunek wiedzę techniczną. Nie można się oprzeć wrażeniu, że gdyby Wacław pozostał był w Krakowie, wówczas z poparciem króla i dzięki swemu autorytetowi artystycznemu, jako kompozytora dzieł wydanych przez obcych, ukazywałyby się w krakowskich oficynach dalsze, większe jego dzieła, a nie tylko luźne pieśni, o ile by to wówczas leżało w technicznych możliwościach krakowskich drukarni. A te większe jego dzieła krążyły albo w odpisach albo transkrypcjach tabulaturowych (np. zachowany motet 4-głosowy z tekstem: „Nunc scio vere“ [37]), co dowodzi już pewnej popularności Wacława. Dzieła te posiadała przecież w rękopisach kapela królewska, jak dowodzi jej inwentarz z r. 1572 [38]). On dopiero odsłania nam prawdziwszy obraz jego twórczości, jego osiągnięć w dziedzinie kompozycji w większym stylu, jego technicznych możliwości różnego rodzaju. Jest to tak ważny dokument, że nie mogę sobie odmówić podania go również w tej pracy. Oto spis dzieł Wacława z Szamotuł, zawarty w tym inwentarzu:

„Offitia Vaczlavove 6 (vocum),
Exclamacie i Lamentacie Vaczlavove... vocum 4,
Exclamacie drugie Vaczlovove... vocum 5,
Offitia... Vaczlavove 4 (vocum),
Msza Vaczlavova vocum 8“.

Oczywiście druga pozycja jest znanym nam już drukiem krakowskim z r. 1553. Z poprzednich ustępów dowiedzieliśmy się tylko o pieśniach i motetach Wacława, wspomnieliśmy i o mszy. Dzięki inwentarzowi z r. 1572 przekonujemy się, że Wacław tworzył zarówno na 4, jak i na 5, 6 i 8 głosów. Zakres środków i form jest zatem dość rozległy, jakkolwiek ogranicza się wyłącznie do form muzyki religijnej (pieśni) i kościelnej, liturgicznej (msza, officja, eksklamacje, lamentacje). Czy msza 8-głosowa Wacława była napisana

37) Na ten utwór zwrócił uwagę po raz pierwszy A. Poliński w „Dziejach muzyki polskiej“, 1907.

38) Por. uw. 22.

techniką wenecką, tj. na dwa chóry 4-głosowe, jak o tem czytamy w dawniejszych i nawet najnowszych pracach [39]) pragnących widocznie wzbudzić przekonanie, że ówczesna polska muzyka przyswajała sobie błyskawicznie najnowsze techniki kompozytorskie w ich zastosowaniu do różnych form, — w to musimy wątpić. Msza ta mogła być napisana tylko na 8 głosów realnych, jak sporo mszy z tych czasów. Wykazano już zresztą, że przed rokiem 1572 (data śmierci Wacława) nie ukazała się we Włoszech i nigdzie ani jedna msza pisana techniką wenecką na 2 lub więcej chórów 4-głosowych[40]).

Wszystkie dzieła Wacława z Szamotuł, uwidocznione w inwentarzu z r. 1572, musimy niestety — poza jednem — uważać za stracone dla naszej muzyki i jej dziejów. Płynie stąd wniosek jeden: dotychczasowe oceny jego twórczości, opierające się tylko na jego kilku pieśniach i trzech motetach 4-głosowych, nie mogą być uznane za wyczerpujące kwestię indywidualności Wacława na tle ówczesnej muzyki polskiej i obcej, ponieważ nie dotyczą one całokształtu jego twórczości, a tylko małej jej cząstki.

Kiedy mogły powstać dzieła Wacława wymienione w inwentarzu z roku 1572? Czy Wacław stworzył je w Krakowie, a więc przed rokiem 1555, czy w Wilnie po tym roku? Problemat ten nie jest może tak trudny, jakby się zdawać mogło. Zważmy, że Wacław jako kompozytor kapeli królewskiej przebywał w Krakowie przez 7—8 lat, tj. od r. 1547 do 1554. Ilość dzieł wyszczególnionych w inwentarzu kapeli nie jest aż tak wielka, aby ich powstawanie wymagało dłuższego czasu. Cokolwiek Wacław wówczas (tj. do r. 1555) tworzył, przekazywał z urzędu kapeli król. na jej własność. Gdyby wymienione w inwentarzu utwory przysyłał po r. 1555 z Wilna, otrzymywałby, jako już w kapeli królewskiej nieczynny, osobne wynagrodzenia królewskie, gratyfikacje. O nich jednak nie znajdujemy żadnej wzmianki w księgach wydatków dworu krakowskiego, trudno byłoby je szukać i znaleźć, skoro Wacław dobrowolnie zrzekł się stosunków z dworem królewskim. Opuszczając więc Kraków, pozostawił Wacław w bibliotece kapeli krakowskiej te dzieła, których jej dostarczył do r. 1555 jako „compositor cantus" i „musicus regius", a po r. 1555 akta dworskie o nim już nie wspominają.

---

39) Por. prace A. Polińskiego, Z. Jachimeckiego, H. Opieńskiego, J. Reissa. H. Przybylskiego i dawniejsze autora niniejszej pracy.

40) M. Szczepańska: O dwunastogłosowym Magnificat Mikołaja Zieleńskiego z r. 1611, „Polski Rocznik Muzykologiczny", Warszawa 1935, t. I, str. 29.

3

Jego powrót do stosunków dworskich z dworu Mikołaja Radziwiłła, po wejściu w sfery zdecydowanie dysydenckie i po niedwuznacznym zademonstrowaniu swych sympatii dla wodzów dysydentyzmu i prawie czynnym udziale w ruchu dysydenckim przez komponowanie muzyki do tekstów wydawanych w publikacjach dysydentów, nie byłby zapewne pożądany ani przez niego ani przez sfery dworu krakowskiego, mimo iż niewątpliwie zdawały sobie sprawę z tego, jak wielkim artystą jest Wacław z Szamotuł. To też uwzględniając wszystkie dane, jakie posiadamy odnośnie Wacława począwszy od r. 1554, a przede wszystkim brak w księgach dworu krakowskiego wszelkich wzmianek o Wacławie od maja 1555, przypuścić możemy, że Wacław zmarł zapewne poza Krakowem, prawdopodobnie w Wilnie. Śmierć jego zanotowała znacznie później w księdze marszałkowskiej dworu krakowskiego inna ręka, niż ta, która w latach pięćdziesiątych i późniejszych [41]) notowała dokładnie w tej księdze skład kapeli królewskiej.

Według Starowolskiego („Hekatontas“) śmierć Wacława z Szamotuł nastąpiła „w niewiele dni“ („paucis in diebus post decessum regis“) po zgonie Zygmunta Augusta. Stało się to zatem po 8 lipca roku 1572. Powstałe w Wilnie jego utwory, zapewne najdojrzalsze, zaginęły, dzieląc losy z poprzednio powstałymi, najważniejszymi zapewne dziełami mistrza.

(Już po ukończeniu niniejszej pracy autor jej otrzymał nieznane dotychczas historykom muzyki źródło literackie z XVI wieku, podające w wątpliwość datę śmierci Wacława z Szamotuł, określoną przez S. Starowolskiego. Kwestia ta zajmie nas na końcu tej pracy).

(Dalszy ciąg nastąpi).

---

41) Por. uw. 4.

DOC. UNIW. X. DR HIERONIM FEICHT (Wrocław)

RONDA FR. CHOPINA

Nie możnaby twierdzić, że w naukowej literaturze poświęconej Chopinowi, dzieła zaopatrzone początkowymi i ostatniemi cyframi zostały pominięte milczeniem. Wręcz przeciwnie: możnaby powiedzieć, że wbrew nieinteresowaniu się nimi estrady koncertowej, zajęto się nimi dostatecznie. I ronda doczekały się rozprawki *) i wariacje **), a Sonatę op. 4 omawiać, rzecz jasna, musiano w związku z jej potężnymi siostrzycami op. 35 i 58. Mimo to pojawia się nowa praca o wcale nie szczuplych rozmiarach, jak na pięć zaledwie dzieł omawianych — niniejsza praca o rondach; a powody jej publikacji zrozumie czytelnik z chwilą wgłębiania się już w jej rozdział pierwszy, nie mówiąc o części rozdziału drugiego i końcu trzeciego.

Należy mi tu uzasadnić pewne fakty, z którymi się czytelnik spotka w ciągu tej lektury.

1. W związku z istnieniem rozprawki o rondach Chopina, oraz w związku z poważnymi pracami o poszczególnych czynnikach techniki kompozytorskiej Chopina, wreszcie w związku z coraz częstszymi dość szczegółowymi rozbiorami młodzieńczych dzieł Chopina w monografiach z nowszych czasów — liczba cytatów w części analitycznej niniejszej pracy musi być znaczna. Nie można było przecież pominąć całkowitym milczeniem twierdzeń błędnych, które się już spopularyzowaly w rozmaitych monografiach

*) Chrzanowski Witold, Ronda Fryderyka Chopina, odbitka z Archiwum Tow. Nauk we Lwowie, Dział I, tom I, zeszyt 3.

**) Wójcik-Keuprulian Bronisława, Wariacje i technika wariacyjna Chopina, Kwartalnik muzyczny, Warszawa 1931, zeszyt 12—13.

i historiach muzyki, bo bez dobitnego zwrócenia na nie uwagi szerzyłyby się one dalej wobec tego, że praca naukowa, jaką jest niniejsza, trafi u nas do rąk nielicznych. Nie można było tym bardziej nie uwydatnić obcych zdobyczy pozytywnych, co się czasem nawet podświadomie dzieje przez streszczenie tych zdobyczy własnymi słowami w takich właśnie rozmiarach, jakie posiadają w pracach ich autorów, a tymże autorom daje się skromne miejsce w przypisku.

2. Część analityczna, krocząca od taktu do taktu, wymaga od czytelnika czynnej współpracy: obok otwartej rozprawy muszą leżeć otwarte nuty, a mimo to lektura nie będzie przez niejedną partię lekka. Toteż dla jej udostępnienia równie licznie jak cytaty, znaleźć się tu musiały i przykłady, które całą zwłaszcza pełnię uzasadnienia zyskują wówczas, gdy są zaopatrzone analizami lub rozwiązaniem ozdobników, w tekście Chopina zaznaczonych tylko znakami konwencjonalnymi.

Nie wszystkim zapewne odpowiada metoda roztaczania przed czytelnikiem analizy utworów takt po takcie — metoda stosowana jest przez znaczną część muzykologów szkoły lwowskiej. Uważa się za bardziej naukową tę, która po przeanalizowaniu dzieła chowa analizę do szuflady, a czytelnikowi podaje samą syntezę. Jest to zapewne metoda najwyższej kategorii naukowej, ale... zabezpiecza analizatora przed kontrolą. Czyż to nie z tego właśnie powodu okazuje się — nieraz po niezbyt długim czasie — że temat rzekomo wyczerpująco już opracowany, trzeba podejmować ponownie do opracowania? Jeśli o niniejszą pracę idzie. to czyż po rozprawce w całej pełni syntetycznej o Rondach Fryderyka Chopina, rozprawce z wielkiej szkoły Hugona Riemanna, nie okazała się potrzeba niniejszej pracy, naprawdę pracy o Rondach Chopina? Cierpliwy czytelnik da sam na to odpowiedź. Pomimo jednak powyższych uwag dodaję na samym początku niniejszej pracy, że nie jest ona wcale ostatnim już słowem o tych rondach. Wiele pozostaje jeszcze do zrobienia, na co otwarcie zwracam uwagę tak w toku, jak przede wszystkim w ostatnim rozdziale pracy. Poza tym ten czy ów mój pogląd może się spotkać z zastrzeżeniem lub ze sprzeciwem. Nie szkodzi, jeżeli to pobudzi innych do rozwinięcia i poparcia lub przy szczęśliwym zbiegu jakichś zewnętrznych okoliczności (znalezienie nowych listów Chopina lub z otoczenia Chopina) do definitywnego potwierdzenia lub odrzucenia hipotez przeze mnie postawionych.

Na koniec dodaję nawiasowo, że temat niniejszej pracy wyłonił mi się przypadkowo. Zaproszony w połowie r. 1943 do dokonania analiz Rond i Wariacji Chopina dla przyszłego wydania ich w zbiorowej pracy, jaka się ma ukazać na setną rocznicę śmierci Chopina, spostrzegłem, że przy Rondach jest coś więcej, nawet znacznie więcej do zrobienia, aniżeli dokonanie analiz, mających przeciętnemu muzykowi ułatwić poznanie dzieła. Bo nawet w Rondzie Mazurowym, najlepiej już zanalizowanym i znanym, przy którego więc opracowywaniu musiałem co krok cytować zdobycze innych, nie dostrzeżono rzeczy tak ważnej, jaką jest ta, że w ostatnim łączniku zebrał Chopin cały materiał ronda i w ten sposób wykazał, że jako już 16½, czy 17-to letni kompozytor władał w całej pełni techniką przetworzenia! Spotykając się z takimi niespodziankami niemal co krok, zrozumiałem, iż mam przed sobą temat właściwie nieruszony (poza stroną harmoniczną opracowaną przez dr. Ludwika Bronarskiego) — i stąd powstała niniejsza praca.

WSTĘP

Wobec szczupłej ilości tych kilku samodzielnych utworów, którym Chopin nadał nazwę „Rondo" (pięć rond o wspólnej ilości 2442 taktów), nie rozdziela się ich zwykle od siebie — zwłaszcza w monografiach obejmujących całokształt twórczości genialnego kompozytora — lecz omawia się je kolejno po sobie, kierując się nawet nie czasem ich powstania, lecz tak nie wiele znaczącą w dziełach Chopina, zwłaszcza od op. 1 aż gdzieś po op. 26, — cyfrą opusową. Czasem jedynie któryś z autorów bardziej pedantycznych przerzuca z ich szeregu Krakowiaka do rozdziału zajmującego się utworami skomponowanymi z orkiestrą, ale orientuje się, że wobec nieznacznej roli orkiestry u Chopina, konieczne to nie było. Czasem wreszcie dzieli się te pięć rond na dwie grupy, ujmując w pierwszą op. 1, 16 i 73, a w drugą ronda o tematyce polskiej: Mazura i Krakowiaka. Jakikolwiek z tych podziałów, który zapewne będzie i nadal zatrzymany w monografiach o Chopinie, mógłbym i tu śmiało przyjąć, a w razie przyjęcia pierwszego, nie dzieliłbym niniejszej pracy w ogóle na rozdziały. Ale też... prawdopodobnie nie podjąłbym wówczas w ogóle tego tematu. Bo dopiero po dokładnym zapoznaniu się z Rondami Chopina, doszedłem do przekonania, że istnieje kilka zagadnień palących, które się doma-

gają wreszcie albo definitywnego ich rozwiązania, albo przynajmniej skierowania ich na właściwe tory. Zagadnieniami tymi są:

1. Zagadnienie formy Ronda op. 1.
2. Czas powstania Rond op. 5 i 73 z jednej, a op. 16 z drugiej strony.
3. Zagadnienie dotyczące jednej z istotnych, charakterystycznych cech polskiej muzyki (a może tylko muzyki słowiańskiej), na którą zdaje się rzucać pewne światło Krakowiak, oczywiście nie dlatego, że jest krakowiakiem, jeno że w nim wśród rond tę cechę dostrzegam.

Zdaję sobie dokładnie sprawę, że wysunięcie ostatniego punktu na wstęp pracy, a nie odłożenie go na jej koniec — jak być powinno — zdziwi czytelnika, a potem może rozczaruje. To też zastrzegam się z góry, by nie spodziewać się za wiele; chodzi tu tylko o jedną z cech zapewne wielu, jakie posiadać musi muzyka ściśle polska, a i ta jedyna nie jest tu wcale jeszcze bezwzględnie przekonywująco rozwiązana. Ale jeśli istotnie jakieś światło zostanie rzucone, to i ono nie będzie wyłączną własnością autora niniejszej pracy: podzielę się nią rzetelnie z jednej strony z L. Bronarskim, którego analizy dały mi nie jedno do myślenia, a z drugiej z A. Chybińskim, którego uwagi dotyczące muzyki góralskiej (a omawiane ze mną ustnie), utwierdziły mię tylko w przekonaniu, że coś istotnego tkwi w moim spostrzeżeniu.

Po tym wstępie nie potrzebuję uzasadniać podziału niniejszej pracy na rozdziały — i to takie rozdziały, jakie w niej następują.

ROZDZIAŁ I

Rondo op. 1

Znamy czas powstania tego dzieła o tyle, iż wiemy, że Rondo to zostało wydane sztychem w r. 1825 u Brzeziny w Warszawie. Było więc dziełem młodzieńca, który w lutym tegoż roku ukończył 15 lat. Dedykacja Ronda pani Linde, małżonce rektora Liceum warszawskiego, wskazuje pośrednio również na czas powstania tego dzieła, mianowicie na okres w którym Chopin był uczniem szkoły ogólnokształcącej (1823—26); w muzyce uchodził dotąd i był istotnie

uczniem jedynie Wojciecha Żywnego, choć był już wówczas najwybitniejszym pianistą Warszawy [1]).

Fatalną pomyłkę co do tych szczegółów historycznych popełnił jeszcze w najnowszych czasach jeden z ostatnich — a właśnie zasłużonych dla analiz młodzieńczych dzieł Chopina — monografista jego Henri Bidou [2]), mimo iż sumienność swą i entuzjazm dla Chopina posunął do tego stopnia, że przed napisaniem swej monografii zwiedził Warszawę i Żelazową Wolę: „Arretons — nous un moment à ce premier ouvrage. Un Rondo est le mouvement final d'une sonate. Sa construction est celle de l'Allegro, sauf que le groupe initial, le groupe de thème, es répété, comme un refrain, a la fin du premier fragment. Chopin à quinze ans ne se hazarde pas encore à composer une sonate entière. Mais, bon élève du Conservatoire(!!), il va tout droits vers cette forme la plus haute de la composition, et nous allons le voir appliquer les règles qu'Elsner lui enseigne(!). Il les appliquera pendant deux pages, après quoi il se laissera emporter à son caprice, et cette fugue juvénile, quelquefois errante, une grâce naturelle, une couleur diaprée, sont le charme de cet essai". Oczywiście jest to wszystko anachronizmem. Rondo op. 1 nie miało nic wspólnego z nauką u Elsnera (od 1826 do lipca 1829 r.). Natomiast słuszne było w roku 1832 wypowiedziane przypuszczenie Roberta Schumanna, że Rondo to, mimo swej cyfry opusowej „jeden", było co najmniej dziesiątym już dzielem kompozytora. Istotnie przed tym Rondem powstały:

1) Polonez g-moll, poświęcony hrabiance Wiktorii Skarbek, sztychem w r. 1817 rozpowszechniony [3]).

2) Kilka tańców i wariacji, o których wspomina styczniowy zeszyt Pamiętnika Warszawskiego z r. 1818, z racji podania wiadomości o pojawieniu się powyższego poloneza [4]).

3) Marsz wojskowy, w niedługi czas po polonezie w sztychowanym wydaniu opublikowany [5]).

4) Polonez B-dur, rękopiśmiennie zachowany w zbiorach Aleksandra Polińskiego, później w bibliotece Departamentu Kultury i Sztuki [6]).

---

[1]) Karasowski Maurycy — Fryderyk Chopin, Życie, listy, dzieła. Warszawa 1882, str. 51—52.

[2]) Chopin, Paris, 1928, sixième mil'e (wydanie pierwsze r. 1926), str. 18.

[3]) Jachimecki Zdzisław — Fryderyk Chopin, Kraków 1927, str. 33—34.

[4]) Tamże str. 33. [5]) Tamże str. 31. [6]) Tamże str. 47.

5 i 6) Dwa polonezy ofiarowane w r. 1818 cesarzowej Marii Teodorównie (matce Aleksandra I) [7].

7) Polonez As-dur, poświęcony Żywnemu 23. IV. 1821 r. [8].

8) Polonez gis-moll, poświęcony pani Dupont, m. r. 1822 a 1824 [9].

9 i 10) Mazurki G-dur i B-dur, wydane w sztychu warszawskim, podobnie jak Rondo op. 1, w r. 1825 [10].

11) Wreszcie w liście do rodziny pisanym z Kowalewa w r. 1825, czytamy o istnieniu jakiegoś małego walca. Być też może, że istniały już wówczas pierwsze pomysły do genialnego Mazurka a-moll, oznaczonego później jako op. 17, nr. 4 [11].

Nierozstrzygnięta jest jeszcze ostatecznie sprawa powstania Wariacji na temat szwajcarski (bez cyfry op.). Zbiorowe, Breitkopfa i Haertla, wydanie dzieł Chopina, dokonane przy współpracy Liszta, oznacza rok 1824, jako czas ich skomponowania. B i d o u [12]) przenosi je na rok 1825. Inni przypuszczają, że powstały dopiero w czasie nauki u Elsnera, a więc najprędzej w drugiej połowie roku 1826. Natomiast podobne twierdzenia starszych biografów o równie wczesnym komponowaniu pieśni przez Chopina, upadły ostatecznie po pracy Seweryna B a r b a g a [13]), która za najrychlejszą ich datę podaje dopiero rok 1829.

Stan kompozycji Chopina przed Rondem op. 1, przedstawia się więc następująco: 6 polonezów, nieznane dziś tańce i wariacje, 1 marsz wojskowy, 2 mazurki, nieznany walc.

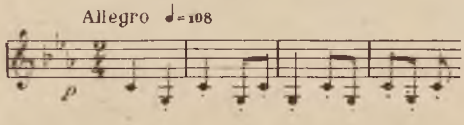
Wśród tych dzieł, nieoznaczonych jeszcze przez Chopina cyframi opusowymi, pojawia się Rondo op. 1 jako kompozycja, co do rozmiarów największa (357 taktów), co do budowy przez swe partie modulujące, wchodzące w skład zasadniczego planu konstrukcyjnego, odrębna od dotychczasowych tańców względnie od młodzieńczych wariacji nie nastręczających co do formy większych trudności — więc widocznie w pojęciu Chopina (i w rzeczywistości) najpoważniejsza. Nikt jednak dziś już nie rozstrzygnie, czy Chopin sam od siebie postanowił tej kompozycji nadać cyfrę pierwszego opusu, czy też uczynił to pod wpływem Żywnego lub rodziny. Pewne jednak światło na tę sprawę rzuci rozdział następny.

* * *

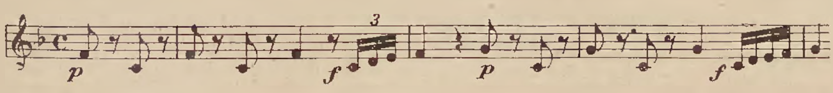
7) Tamże str. 11. 8) Tamże str. 11. 9) Tamże str. 14, 54.
10) Tamże str. 11. 11) Tamże str. 31.
12) B i d o u — Chopin, str. 24.
13) Studium o pieśniach Chopina, Lwów 1927, str. 2. 22, 36.

Przystępując do analizy tego dzieła, należałoby na samym początku podać jego schemat, jego dyspozycję. Lecz tu czeka nas niespodzianka. Od autorów, którzy całe dzieło przeanalizowali, (bo ilość autorów, którzy uważali za stosowne ograniczyć się do analizy tylko zwracających ich uwagę szczegółów, odpowiada bodaj ilości monografii o Chopinie, a trzeba przecież było o Rondzie op. 1 „coś powiedzieć"), mamy dotąd trzy różne dyspozycje: Chrzanowskiego, Wójcik-Keuprulianowej i Bronarskiego; każda z nich, nie odpowiadając istotnemu stanowi rzeczy, stawia Chopinowi obok zarzutów do pewnego stopnia uzasadnionych, zarzuty niesłuszne, a wpływające na dyskwalifikowanie dzieła, proporcji jego cząstek czy różnych zawartych w nim szczegółów. Przeanalizujemy tutaj cząstkę po cząstce, a dopiero cząstki zanalizowane zbierzemy w całość, którą Chopin nazwał rondem.

Kompozycja rozpoczyna się czterotaktowym wstępem unisono (ze zdwojeniami w oktawach):



Na temat tego krótkiego, bezpretensjonalnego, niewyszukanego, należącego do muzyki obiegowej wstępu, napisano wiele, aż za wiele uwag, a nie powiedziano tego, co jedynie o nim powiedzieć należało. Chciano się w nim dopatrywać reminiscencji z Don Juana Mozarta (akt I, nr. 1):



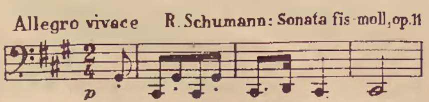
chciano się dosłuchać podobieństwa z marszem żałobnym z 1 aktu Otella Rossiniego, chciano wreszcie z jego charakteru wysnuć wniosek, że rondo to miało być, czy mogło być komponowane z myślą o utworze koncertowym, więc z orkiestrą. Dwom pierwszym pomysłom (Ippolito Valetty) dał Jachimecki należytą odprawę: „pierwszy motyw ronda ma z motywem Mozarta do niczego nie obowiązującą wspólność interwału kwarty, co zaś do reminiscencji z marszem z Otella, to — jeżeli jest rzeczą wątpliwą czy go Chopin znał, nie ulega wątpliwości, że nie tylko dosłownej, ale i żadnej

innej reminiscencji z tego marsza nie można odnaleźć w rondzie c-moll Chopina [14]). Ostatni pomysł, własność samego Jachimeckiego ma jednak również tyle wartości, ile je mają pomysły poprzednie. Możnaby przypuszczać, że ze względu na „tympanowy charakter tego czterotaktowego wstępu i kilka interpolacji o odrębnej motywice, wplecionych w bieg tematów fortepianowych, jak krótkie tutti orkiestralne“ — pierwotną koncepcją tego ronda był utwór na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, gdyby ten wstęp był w muzyce fortepianowej jedynym wówczas wstępem tego rodzaju, ale od podobnych czy nawet wybitnie orkiestralnych wstępów lub początków (powracających potem w toku dzieła), roi się w ówczesnej muzyce fortepianowej.









Możnaby tu jeszcze zacytować i początek drugiej Sonaty Beethovena (op. 2, nr 2), i początek siódmej (op. 10, nr 3) i t. p. Idąc dalej po linii tego rodzaju pomysłów, możnaby przecież i to jeszcze dodać, że np. Chopin dlatego tylko użył *T* i *D*, iż chodziło

[14]) Jachimecki, Op. cit. str. 131.

mu o utrzymanie słuchacza w zawieszeniu, co do tonacji utworu: moll czy dur? Oczywiście i tego nikt dziś nie rozstrzygnie; nie rozstrzygnie mianowicie, czy było to postąpienie w całej pełni świadome, czy też raczej wówczas tylko fantazja młodzieńcza, ale po zbadaniu harmoniki Chopina przez B r o n a r s k i e g o okazało się, że Chopin „nieraz kształtuje wstępy i introdukcje w sposób mniej lub więcej nieokreślony, chwiejny lub niestały pod względem tonalnym, aby utrzymać słuchacza do ostatniej chwili w niepewności co do obranego celu“ [15]). Takimi wieloznacznymi pod względem harmonicznym a najbardziej zbliżonymi do niniejszego, wstępami są już wśród wczesnych dzieł Chopina wstęp do 9-go Mazurka op. 7, nr. 5 (*g* z oktawą *G* przez cztery takty, utrzymujące słuchacza w niepewności, czy nastąpi potem *G-dur*, *C-dur*, *c-moll*, *g-moll)*, wstęp do 3-go Mazurka, op. 6, nr 3 (kwinta *e-h* przez cztery takty, utrzymująca słuchacza w niepewności, czy nastąpi *e-moll* czy *E-dur)* i wstęp do pierwszego Walca. A więc i niniejszy wstęp nie upoważnia ani sam przez się, ani przez wyzyskanie go w toku dzieła, do wysnuwania wniosku o ewentualnie orkiestralnym charakterze Ronda op. 1, jeno: albo należy już do tych przyszłych licznych enigmatycznie ukształtowanych wstępów, albo też ze względu na swą krótkość może być uważany za wstęp zbudowany z motywów o charakterze pobudki, jaki spotkamy również nieco później w 23-ciej Etiudzie [16]). Natomiast należało, zdaje mi się, powiedzieć, że wstęp ten ma pewne cechy odrębne w stosunku do podobnych wstępów spotykanych u klasyków. Czy klasycy poważyliby się zmienić na pierwszej, mocnej części taktu tonikę na dominantę, jak to tu zachodzi w takcie trzecim? Czy czasem Chopin nie wyzwala się już w pierwszym swym utworze od tyranii kreski taktowej? Niniejsze spostrzeżenie bedzie musiało zostać potwierdzone lub odrzucone przez dalsze badania, ale to jedno było do powiedzenia o tym wstępie.

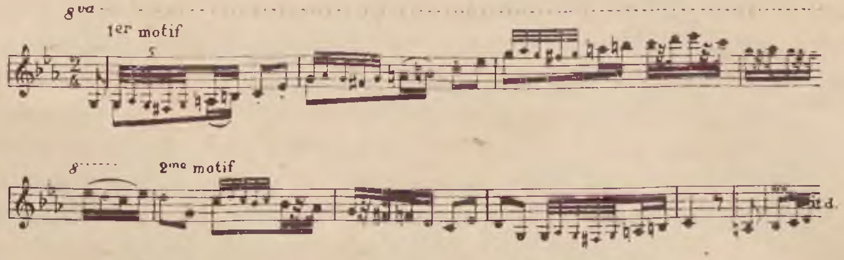
Wstęp pozostaje w ścisłym, materialnym związku z dziełem (na co i J a c h i m e c k i i p r z e d n i m już B i d o u wskazuje), mianowicie z budową pierwszego łącznika jego powtórzeń i zakończenia dzieła.

R e f r e n *(c-moll)* na formę dwuczęściową, rozszerzoną przez powtórzenie części drugiej do rozmiarów 24 taktów (t. 5—28). Po-

---

[15]) B r o n a r s k i Ludwik — Harmonika Chopina, Warszawa 1935, str. 20.
[16]) Tamże.

nieważ refren ten został już omówiony wnikliwie i wyczerpująco, więc oddajemy głos jego analizatorowi Henri Bidou:[17])



„On voit aussitôt que cette période se décompose en deux phrases dont chacune contient un motif. Ces deux motifs sont appuyés, comme l'introduction, sur la dominante et sur la tonique. Il ne font qu'un, car le second n'est que le premier retourné.

Une seconde période répète la première phrase au relatif majeur, et la seconde phrase sans changement. Une troisième secoue son aile et part en forme de trait, pour se poser, elle aussi, sur la seconde phrase non changée. Cette envolée, c'est le premier essai de la phrase au long souffle et à la trace légère, de la phrase à la Chopin. Ces trois périodes forment le premier groupe, ce que les compositeurs appellent le groupe de thème".

Cały refren został zbudowany z jednego jedynego motywu, rozwijającego melodię przy pomocy sekwencji, a pojawiającego się poza formą zasadniczą w dwóch jeszcze postaciach: w odwróceniu i w przetransponowaniu z *moll* do *dur*. Symbol odpowiadający wiernie temu stanowi rzeczy, wygląda następująco:

8 (*a* + *a* odwrócone) + 8 (*a*v + *a* odwrócone).

Przy powtórce drugiego ośmiotaktu następuje — jak to jest z reguły u Chopina — figuracja melodii. Pozatem ze środków ornamentalnych został tu zastosowany jedynie obiegnik dolny, jako czynnik melodiotwórczy, organicznie z melodią związany i nadający jej wzrost napięcia dynamicznego, co — jako omówione szczegółowo i wyczerpująco na czterech stronach pracy Bronisławy Wójcik-Keuprulian[18]) — tu pomijamy. Do spostrzeżenia Wójcik-Keuprulian dodaje jedynie Maria Ottich[19]) swoje, że mianowicie obiegnik ten znajduje zastosowanie nie tylko na akcento-

[17]) Op. cit., str. 19—20.

[18]) Melodyka Chopina, Lwów 1930, str. 70—73.

[19]) Chopins Klavierornamentik, Wolfenbüttel u. Berlin, 1938, str. 36.

wanej, ale i na nieakcentowanej części taktu „zgodnie z właściwościami słowiańskiej muzyki“. Natomiast w związku z przetransponowaniem motywu z *moll* do *dur* pozostaje zagadnienie harmoniczne: modulacja z *c* do *Es*. Otóż cały refren ma najuboższą harmonię, bo tylko i wyłącznie następstwa D^7 (względnie D^9) i *T*. Wszystkie kadencje są kadencjami doskonałymi. Toteż modulacja z *c* do *Es* po ósmym takcie (t. 12 i 20) dokonuje się w najprymitywniejszy sposób: odbitka niezharmonizowana (patrz wyżej przykład) do taktu dziewiątego (t. 12—13), jest dominantą wtrąconą do dominanty tonacji *Es*, od której i poprzez którą wkracza kompozytor bezpośrednio w tę tonację; powrót z niej do podstawowej tonacji *c* dokonuje się poraz pierwszy podobnie *(fis:* dominanta wtrącona do *G* jako dominanty *c-moll)*, a poraz wtóry (t. 24), jeszcze prościej, bo nawet z pominięciem dominanty wtrąconej, a wprost przez dominantę z *c-moll*. Ale tu spotykamy się z dość niespodziewanym zjawiskiem: *pierwotna dominanta wtrącona nie została wcale pominięta — ona otrzymała tu miejsce przednutki metrycznej*, tj. poprzedzającej dominantę znajdującą się na mocnej części taktu (pierwszej jednostce po kresce taktowej) i zarazem przednutki harmonicznej o tyle, że opóźnia ona wejście tej dominanty jako konsonansu w stosunku do akompaniującego jej basu [20]). Zestawienie ze sobą odpowiednich taktów 16 i 24—25 wyjaśni to dokładniej:



Refren kończy się rondowo, t. zn. kadencją doskonalą na tonice tonacji zasadniczej (a nie moduluje do tonacji dominanty czy jakiejkolwiek innej).

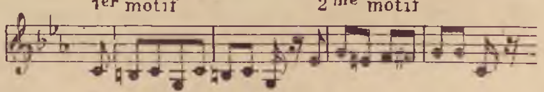
---

[20]) Tego rodzaju znaczenie czy możliwość pojawienia się przednutki krótkiej (acciacatury) nie została zauważona przez autorkę pracy o Melodyce Chopina (w całym poświęconym temu zagadnieniu rozdziale, tj. od str. 36—48), co jest zresztą zrozumiałe. O ile cenne i wprost konieczne są takie prace specjalne, o tyle grożą im stale tego rodzaju przeoczenia, jeżeli ich autorzy nie biorą równocześnie pod uwagę (lub nie są w stanie opanować) wszystkich innych czynników formotwórczych.

Łącznik (t. 29—64 — 35 taktów) rozpada się wyraźnie na dwie bardzo nierówne grupy (zauważymy to samo jeszcze w rondach następnych): na symetryczny, zamknięty w sobie ośmiotakt (t. 29—36), oraz na dalszą, nie symetryczną już całość, którą pojęciowo można podzielić na piętnastotaktową cząstkę (t. 37—51) utrzymaną w tonacji podstawowej utworu *c-moll* i na trzynastotaktową część (t. 52—64), przeprowadzającą pięcioma dwutaktami modulację do *E-dur;* zostaje ona osiągnięta w takcie 61, (gdzie też następuje zmiana znaków przykluczowych) i takt ten wraz z trzema następnymi stanowią jakby ogromnie wydłużoną odbitkę (biegnik), czy też wstęp do pierwszego akordu kupletu, na wzór początkowego wstępu do ronda. Zaznaczony tu podział całej tej części od 37 do 61 taktu na dwie grupy: 37—51 i 52—61, jest, jak wspomnieliśmy, podziałem pojęciowym, gdyż takty 37—61 stanowią jedną zwartą całość.

Symetryczny ośmiotakt łącznika (t. 29—38) jest tą jego cząstką, która zjawi się bez najmniejszej zmiany w dalszym ciągu ronda raz i drugi razem z refrenem, więc w taktach 182 do 189 i 342 do 349, natomiast niesymetryczna grupa ulegnie tam przeróbkom względnie skróceniu.

Dokładną analizę pierwszego ośmiotaktu łącznika zawdzięczamy jeszcze nadal H. Bidou:[21]) „Alors commence ce que les compositeurs français appelient un divertissement et les compositeurs allemands le groupe de transition. Il commence lui aussi par une période de huit mesures dont le schéma melodique est le suivant:



Cette période n'est qu'une phrase redoublée; et cette phrase est faite de deux incises, construites elles — mêmes sur deux motifs. Le premier motif est une variante de l'introduction; le second motif est nouveau. Une seconde période s'accroche a ce motif en le transformant".

Istotnie dalsza część łącznika nawiązuje do tego drugiego, nowego tematu, od którego też począwszy znika dotychczasowe ubóstwo harmoniczne ronda: bas, będący oparciem przewrotów sekstowych, opada chromatycznie od T do D *(c, h, b, a, as, g* —

[21]) Op. cit., str. 20—21.

t. 30—32 i 34—36), czego następstwem są zboczenia modulacyjne, stopnie *c:* VI—V, *F:* VII—I, *g:* VII—I $^{6}_{4}$ = *c* V $^{6-5}_{4-3}$ I. Z tego to materiału rozwija się łącznik (od t. 37) konsekwentnie do samego już końca. Takty 37—41 powtarzają dopiero co wymienione harmonie z tą jedynie zmianą, że punktem wyjścia jest nie *c* VI, jeno *c* I. Od t. 41—47 „ruchliwość modulacyjna objawia się w barwnej sekwencji akordów sekstowych poprzedzonych odpowiednimi wstawionymi dominantami w formie niekompletnych akordów zmniejszonej septymy“ [22]). W tym szeregu siedmiu taktów slyszymy już akordy istotnie nie należące do tonacji *c moll.* Jeżeli mimo to wykluczamy i tu jeszcze modulację, czyli twierdzimy, że pozostajemy nadal w tonacji *c-moll,* to opieramy to twierdzenie na zasadzie przejściowości. Analiza harmoniczna wykrywając akordy przejściowe, dozwala nie zwracać na nie uwagi, a jedynie oznaczyć punkt ich wyjścia *(T, S* czy *D* danej tonacji) i punkt dojścia z powrotem do dalszej funkcji tejże tonacji. Według tej zasady analiza harmoniczna taktów 41—47 przedstawia się po prostu następująco: *c-moll* — punkt wyjścia: *D* — cel osiągnięty *T.* Wszystkie obce akordy między tą dominantą a toniką uważa się za wypływające z tej dominanty. Niemniej jednak warto na nie zwrócić uwagę. Jeżeli zatrzymamy notację Chopina, to może nas zaskoczyć obcość niejednego akordu, bo są tam akordy następujace:

t. 41—47: *c* I, V, *F* VII | I, *a* VII, *Es* (!) VII, g VII |
Des (!) I, *F* VII, *Ces* (!) I, *A* $IV_{3>}$ | *A* I, *G* VII, I, *F* VII |
I *c* II $^{9>}_{\substack{7\\1}}$ | V $^{6-5}_{4-3}$ | I

Takie połączenie jak *a* z *Es* (t. 42), *g* z *Des* (t. 42—43), *F* z *Ces* i *Ces* z *A* (t. 33) mogą zadziwić. Otóż nie zmieniając wcale pisowni chopinowskiej wystarczy sobie uprzytomnić, że nie jeden akord najwygodniej tak napisany, jak go Chopin napisał, nie jest jednak tym, co o nim mówi pisownia: trzeba niejedną nutę, jak *gis* i *fis* w t. 42, jak *e* w t. 43 zamienić enharmonicznie na *as, ges, fes,* a wówczas analiza harmoniczna wypadnie jak najpoprawniej, jak następuje:

t. 41—47: *c* I, V *F* VII | I, *c* VII^{7} *Es* I, *b* VII^{7} |
Des I, *as* VII^{7}, *Ces (H)* I *A* II $^{7}_{5>}$ | I, *G* $VII^{7>}$, I, *F* $VII^{7>}$ (sopranowe cis zamienić enharmonicznie na *des*, tak jak to jest w tenorze)
F I, *c* IV $^{\substack{7>\\3>}}_{1<}$ | V $^{6-5}_{4-3}$ | I.

[22]) Bronarski op. cit., str. 335.

Odnośnie do omówionej tu analizy zauważył zwięźle Bronarski [23]): „Chromatyka... jest jedną z najważniejszych cech techniki kompozytorskiej i stylu Chopina. Spotykamy ją zarówno w najwcześniejszych jego dziełach (np. w Rondo op. 1, t. 37—45 oraz później t. 7—10 od końca), jak i w najpóźniejszych, przyczem użytek jej staje się w ciągu twórczości coraz wydatniejszy i coraz subtelniejszy". Można zarazem „postawić zasadę, że Chopin wprowadza następstwa odległych trójdźwięków najczęściej w partiach modulujących (tj. tu w rondach — w ich łącznikach)... unika ich natomiast w głównych partiach swoich dzieł" [24]) (tu w refrenie i kuplecie, choć co do ostatniego poczynimy w Rondzie op. 1 trochę inne spostrzeżenia).

Dalszy ciąg łącznika jest „właściwą jego częścią modulacyjną" [25]), a więc t. 47—51 utrzymują się harmonie w tonacji *c-moll:* $T\text{-}S\text{-}D^{+} | T\text{-}(D)\text{-}D^{+} | T$ i to samo w dalszych taktach 50—51. Od t. 51 rozpoczyna się modulacja do tonacji kupletu, to jest *E-dur*. Takty 51—53 i 53—55 zawierają po tonice *c* całą powyższą harmonię z taktów 47—49 i 50—51, ale już w tonacji *as-moll*, wreszcie w t. 55—57 i 57—59 znowu to samo w tonacji *e-moll* (połączenie *as-moll* z *e-moll* w pierwszej ćwierci taktu 55 dokonuje się przez zmianę enharmoniczną *ces* na *h*).

Po ostatniej tonice *e* (t. 59) zjawia się w t. 60 D^7 z tonacji *F* zamieniona odrazu enharmonicznie (*b* na *ais*) na dominantę wtrąconą do dominanty tonacji *E-dur*. Z przebrzmieniem pierwszej szesnastki w takcie 61 kończy się pierwszy łącznik, bo te cztery takty (61—64) stale jeszcze do niego zaliczane, są już jednak wydłużoną biegnikową odbitką do pierwszej nuty kupletu: „une gamme qui sert de pont, nous conduit en mi majeur et nous amène au troisième groupe", pisze trafnie B i d o u [26]). Nowa więc część składowa ronda otrzymuje za wzorem całego ronda swój czterotaktowy wstęp, którego celem, jak celem każdego wstępu jest przygotować uwagę słuchacza na to, co nastąpi.

Uważam jeszcze za stosowne zwrócić uwagę na omówioną już harmonię t. 48 do 49 i 50—51. Zachodzi tam *moll* doryckie, mogące nastręczać trudność w harmonizowaniu, którą Chopin gładko pomija przez użycie stopnia drugiego zamiast czwartego, więc I^{6}_{3} — II—V | I.

---

[23]) Op. cit., str. 269—270.
[24]) Tamże, str. 155.
[25]) Tamże, str. 335.
[26]) Op. cit., str. 21.

Przechodzimy teraz do tej części ronda, która została błędnie wytłumaczona, bo nie zrozumiana przez wszystkich dotąd bez wyjątku analizatorów tego dzieła, następstwem czego stały się zarzuty postawione Chopinowi. Przyznajemy, że jest to dla nas wprost niepojęte, a tłumaczymy najlepszego znawcę tego ronda, Bronarskiego, sugestią, jakiej uległ, mając przed sobą cały szereg poprzednich analizatorów wraz z Witoldem Chrzanowskim, autorem specjalnej rozprawy o Rondach Fryderyka Chopina na czele, oraz własne zdobycze (dopiero co powyżej cytowane) o wprowadzaniu odległych trójdźwięków w partiach modulujących („najczęściej"! — więc jednak nie wyłącznie), a unikania ich w głównych partiach dzieł. „Kuplet 16-taktowy, pisze Bronarski[27]), ma stałe *E-dur*. Następny łącznik zaczyna się odrazu modulacyjnie: *fis-moll, cis-moll, gis-moll, dis-moll*, z powrotem *gis-moll* i *cis-moll*, i znowu *gis-moll*. W tej tonacji rozwija się teraz długi ustęp, który wykracza przeciw duchowi formy ronda, tamując ruch dalszy i wydłużając nieproporcjonalnie łącznik. W późniejszych rondach Chopina nie znajdziemy podobnych wypadków". Chrzanowski[28]) zaś pisze: „Jest rzeczą charakterystyczną dla młodego, niedoświadczonego twórcy, iż stara się w dziele zawrzeć choćby wszystkie swe pomysły, jakie w nim powstały — i w tym też tkwi słaby punkt pierwszego dzieła Chopina w części z czterema krzyżykami, po której przychodzi łącznik, a raczej epizod melodyjny w jego zastępstwie (tempo I w As-dur z basem w triolach)".

Bronarski skrócił kuplet o całą jego połowę i dlatego wydało mu się, że następujący po kuplecie łącznik jest za długi; Chrzanowski zaś uważa całą partię zanotowaną w czterech krzyżykach za kuplet. Wójcik-Keuprulianowa[29]) przez podanie schematu tego ronda: *R - A - B - C - R - A'* i t. d., w którym *R* oznacza refren, *A* łącznik, *B* kuplet, *C* partię w *As-dur*, zdradza się że przejęła analizę Chrzanowskiego, skoro między *B* i *C* nie wstawiła *A'* symbolizującego łącznik. Bidou[30]) jest na tropie istotnego stanu rzeczy, ale ostatecznie nie wypowiada się jasno i tym samym, tak jak Chrzanowski, całą część zanotowaną w krzyżykach zdaje się uważać za „le groupe de chant", tj. kuplet,

---

[27]) Op. cit., str. 335.

[28]) Ronda Fryderyka Chopina, odbitka z Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie, dział I, tom I, zeszyt 3, str. 4.

[29]) Melodyka Chopina, str. 71.

[30]) Op. cit., str. 21.

Jakże więc sprawa przedstawia się w rzeczywistości?

Kuplet liczy nie 16, ale również nie 65, jeno 32 takty plus wydłużenie o trzy takty zakończone na szesnastce w takcie dalszym, który jest równocześnie początkiem łącznika — i posiada najbardziej prawidłową i symetryczną formę: 16 = |: 8 *a* :| + (8 *b* + 8 *a*) wraz z rozszerzeniem zakończenia.

Że sam Chopin tak pojmował tę cząstkę swej kompozycji, świadczą o tem jego uwagi dotyczące wykonania: te 36 taktów mają być wykonane w zwolnionym, w stosunku do refrenu wraz z łącznikiem, tempie *piu lento,* ósemka = 132, *con molto espr.*, ze wzmocnieniem dynamiki w części środkowej *(forte),* poczem z drobnym zmniejszeniem siły i zarazem zwolnieniem tempa pod sam tej cząstki koniec — *dim. e ritard.* Dopiero po zakończeniu kupletu zaleca razem z powrotem do *a tempa* wzięcie łącznika *con fuoco.*

Chopin odgranicza wyraźnie (przynajmniej na początku swoich rond), łączniki od refrenów i kupletów nawet wówczas, gdy stara się przejść niepostrzeżenie z jednych w drugie. Właśnie te środki, które mają uczynić niepostrzeżonym wyjście z refrenu czy kupletu w łącznik, zdradzają w istocie, że kończy się refren czy kuplet a następuje łącznik. Rzeczywiście niespostrzegalne przechodzenie z refrenu czy kupletu w łącznik dokonuje się nieraz dopiero w drugiej części tych dzieł, gdy słuchacz już poznał każdą z cząstek ronda. To rozgraniczanie dokonuje się z reguły przez wzmożenie ruchu w następującym po refrenie czy kuplecie łączniku, albo w poszczególnych wypadkach przez jakiś środek nadzwyczajny np. akord neapolitański. Tak jest już w najbliższych Rondu op. 1: Rondach op. 73 i op. 5. Po skończeniu refrenu następuje w łączniku Ronda op. 73 natychmiast wzmożenie ruchu: triole szesnastkowe w stosunku do szesnastek w refrenie (patrz następny rozdział niniejszej pracy). Tak jest w Rondzie op. 5 i Rondzie op. 16. W Rondzie op. 5 otrzymują dwa ostatnie takty refrenu motyw szesnastkowy przygotowany już w dwu poprzednich taktach przez triole ósemkowe), który staje się motywem początku łącznika, rozwijającego się później, po szesnastu taktach, w triolach. W Rondzie op. 16 jest podobnie: ostatnie cztery takty refrenu otrzymują triole szesnastkowe, które stanowią potem ruch rytmiczny całego łącznika. W Rondzie op. 14 rozgraniczenie poszczególnych cząstek dzieła jest ułatwione przez współudział w tym dziele orkiestry. Tak też jest z pewną różnicą w omawianym obecnie Rondzie op. 1. Z różnicą, bo po refrenie nie musiał kompozytor użyć szczególnego środka rozpo-

znawczego, że kończy się refren a rozpoczyna łącznik, gdyż łącznik zaczął od tematu zaczerpniętego ze wstępu. Zato po kuplecie zastosował wyżej opisany swój sposób: w sam początek łącznika wprowadził wartości trzydziestedrugie i utrzymał je konsekwentnie przez cały łącznik!

Najważniejszy zarzut, z jakim mogłaby się ta analiza spotkać, byłby następujący: czy można ostatnie osiem (a z uwzględnieniem rozszerzenia — dwanaście) taktów uznać za wariant, skoro zamiast powrotu do tonacji, jak powinno być w ostatnim odcinku każdej „porządnej" kompozycji dwuczęściowej, zachodzi tu tak wielkie oddalenie się od tonacji (transpozycja do małej sekundy dolnej!) [31], poczem ostateczne utrwalenie się w odleglejszej, tercjowo pokrewnej z tonacją *E-dur* tonacji *gis-moll?* Taka forma nie może nikogo zadowolić.

Otóż formę zamkniętą powrotem do tonacji podstawowej w czterech względnie ośmiu (małych) ostatnich taktach muszą mieć kompozycje dwuczęściowe (podobnie da Capo w trzyczęściowych), stanowiące dla siebie samodzielną całość, ale nie muszą chyba mieć postaci zamkniętej okresy czy formy dwu lub trzyczęściowe, gdy wchodzą w skład wielkich form, jak rondo czy sonata. Zresztą odpowiedź przecinającą wszelką dyskusję daje sam Chopin. Przytacza Bronarski cały szereg przykładów, w których przy powrocie tematów w repryzie czy przy ich powtórzeniach (w innej niż sonatowa formie), zjawiają się te tematy z początku nie w tonacji zasadniczej, jeno o pół od niej tonu niżej, poczem dopiero ustalają się w tonacji głównej, bo w niej oczywiście skończyć się muszą w tych zwłaszcza wypadkach, gdy na nich kończy się cały utwór. Tak jest — że przytoczymy tylko dwa ze wspomnianych u Bronarskiego wypadków — w Impromptu drugim i w Mazurku 36; „część główna przy powrocie swoim po części środkowej przez dłuższy czas pozostaje o pół tonu niżej w porównaniu z pozycją

---

[31]) Bronarski op. cit., str. 14 pisze: „Do wyjątków, ale wcale nie rzadkich, należy też umieszczenie ustępów czy części drugorzędnych dzieła w tonacji będącej o sekundę — małą lub wielką, górną lub dolną — odległą od tonacji zasadniczej. Tu należą... Rondo op. 1, c-moll, część Dolce legato i następny kuplet w Des-dur (t. 213—274 i 275—317, ale tylko w pierwszych szesnastu taktach, odpowiadających pierwszym szesnastu partii E-dur). Tu zachodzi to nie w części drugorzędnej dzieła, jeno w budowie części podstawowej, tj. w kuplecie.

4*

zasadniczą“ [32]). Otóż tu zachodzi całkowita analogia, jeno postępowanie jest odwrotne: kuplet rozpoczyna się w swojej zasadniczej tonacji, ale w *da Capo,* zmierzając do łącznika powtarza temat naczelny o pół tonu niżej. Oto całe wytłumaczenie zagadki, przyznanie kupletowi jego istotnych rozmiarów i rozgraniczenie go zarazem od następującego po nim łącznika. Upadają też przez to stawiane co do tego miejsca Chopinowi zarzuty, zwłaszcza, że nie są one zgodne ze sobą. Bronarski widzi słaby punkt Ronda op. 1 w łączniku gis-moll, według niego zbytecznym, Chrzanowski zaś upatruje to w epizodzie *As-dur.* Jedno i drugie nie będzie miało racji, jeśli się pojmie należycie rozmiary kupletu. Wszystko inne, co można jeszcze powiedzieć o tym kuplecie, rejestruję tu jedynie, gdyż są to rzeczy — niektóre od dawna — już znane. A więc zauważono, że pod względem melodyjnym początek tematu ma przypominać rysunek tematu ronda Koncertu *e-moll;* że z ozdobników zachodzi tu ponownie organicznie z melodią związany obiegnik dolny, a obiegnik górny czy tryl umieszczony w niektórych wydaniach, np. Mikuli'ego, jest tu nie do pomyślenia [33]); że melodia nie jest rzekomo wolna od italjanizmów: „cette phrase... dont la molesse un peu banale n'est que trop sensible“ [34]). Zauważono również, jako okoliczność ujemną, że pod względem tonalnym oddala się kuplet, skomponowany w tonacji *E-dur,* tak bardzo od refrenu i w ogóle od podstawowej tonacji ronda: *c-moll.* Dziś ten zarzut Bronarski [35]) złagodził przez stwierdzenie, że „stanowczą przewagę nad tonacjami równoimiennymi z jednej, a nad kwintowo spokrewnionymi z drugiej, mają w całej twórczości Chopina tonacje zostające w pokrewieństwie tercjowym z tonacją główną, tj. tonacje mediantowe“, co stanowi „jeszcze jeden (więcej) z objawów przeważającego stanowiska tercji w muzyce romantycznej“, i że nie tylko tonacje równoległe ale i „bardziej odległe tonacje alterowanych mediant, tj. takich, które nie znajdują się wprost w tonacji zasadniczej, są licznie (w twórczości Chopina) reprezentowane“, a „sporadycznie spotyka się zestawienie jeszcze odleglejszych tonacji, jak właśnie tu w Rondzie op. 1 *(c-moll — E-dur),* w tercjowym pokrewieństwie pozostających“ [36]).

---

32) Bronarski, op. cit., str. 17.

33) Wójcik-Keuprulian, Melodyka Chopina. str. 71.

34) Bidou, Op. cit. str. 21.

35) Op. cit., str. 13—14.

36) Bronarski, op. cit., str. 14.

Łącznik po kuplecie (t. 111 wraz z wszystkimi z wyjątkiem pierwszej szesnastki tonami taktu 110, do t. 128, 29 taktów), więc drugi z kolei łącznik, jest typowym w pierwszych dziełach Chopina łącznikiem, którego celem jest tylko popis techniki palcowej i błyskotliwość, jaką wprowadzili ówcześni mistrzowie fortepianu i kompozytorowie w jednej osobie (Cramer, Field czy Hummel). Takie wirtuozowskie łączniki spotkamy jeszcze i w Rondzie — Krakowiaku, jednak tam zauważymy niejednokrotnie obok pierwiastka wirtuozowskiego na pierwszym planie, uwzględniony już również w szerszej mierze czynnik modulacyjny. Tu odpadł ten czynnik widocznie dlatego, że został już wyzyskany w kuplecie (czego w dalszych kupletach nie będzie). Łącznik niniejszy kończy się zdecydowanie w takcie 129, więc jest stanowczo za krótki, skoro nawet krótszy o całe siedem taktów od kupletu. I w tym tkwi uzasadnienie wprowadzenia poza składnikami rondowymi (refren, kuplety, łączniki) myśli ubocznej: epizodu. Powrót refrenu „którego byśmy się tu spodziewali" [37]), byłby za wczesny. Dopiero łącznik razem z epizodem (29 + 28 = 57 taktów), jest istotną przeciwwagą dla rozmiarów 36-cio taktowego kupletu. Inna sprawa, że „*klasyczniej*" wyglądałoby to rondo, gdyby zamiast tego epizodu, łącznik był szerzej rozbudowany.

Analiza niniejsza jest więc przeciwna pojmowaniu tego miejsca przez Bronarskiego. Dla niego — jak to widzieliśmy wyżej — to, co jest dopiero łącznikiem, jest długim ustępem, który wykracza przeciw duchowi ronda, tamując ruch dalszy i wydłużając nieproporcjonalnie łącznik (tj. de facto drugą połowę kupletu). Miałby Bronarski słuszność, gdyby kuplet był istotnie tylko szesnastotaktowy. Ale spróbujmy opuścić łącznik, (tj. ów „długi ustęp") i bezpośrednio po kuplecie (tj. po tej drugiej jego części, którą Bronarski uważa za łącznik) zagrać epizod *As-dur* (co można uczynić, łącząc bezpośrednio takt 99 z t. 130!) Czyż wówczas nie odnieślibyśmy wrażenia, że następuje po jednej części melodyjnej druga część melodyjna, więc zamiast kompozycji o wyższym artystycznym charakterze — potpourri złożone z „pięknych kawałków"? Doszedłem do wniosku, że jest dobrze tak, jak jest.

Słowo jeszcze o tematyce łącznika, bo Bidou [38]) twierdzi, że trudno ją znaleźć: „Arrivé là, Chopin, enivré de musique, se laisse

[37]) Chrzanowski, Op. cit., str. 4.
[38]) Op. cit., str. 21—22.

bercer dans un étincellement d'arpèges ou il est difficile de reconnaître un thème mélodique". Otóż łącznik opracowuje dwa tematy, z których pierwszy wypełnia tylko początkowo ośm taktów, a drugi dalsze dziesięć, a właściwie pięć, bo w pięciu ostatnich jest biegnik,





poczem następuje powtórka tej cząstki, rozszerzona przez biegnik o jeden takt do rozmiarów jedenastu taktów. Łącznie z opracowywaniem drugiego tematu można w alcie zauważyć cząstkę tematu pierwszego, a przynajmniej konsekwentnie przeprowadzony motyw o rytmice tej cząstki. Jest to bodaj pierwszy przykład na pięknie prowadzony głos środkowy, wylaniający się (później tak często u Chopina) z powodzi pasaży i ozdób. B i d o u zaś ma chyba o tyle słuszność, o ile mu chodzi nie o sam temat, jeno o „un thème m é l o d i q u e"; oczywiście, ale tu jest łącznik, a w łącznikach nie miejsce na tematy śpiewne.

E p i z o d *As-dur* wraz z przygotowaniem wejścia refrenu wypełnia 28 taktów (od t. 130—157). Składa się on:

1) z dwutaktowej przygrywki, w której — jak we wszystkich tego rodzaju przygrywkach — „sam akompaniament przygotowując ukazanie się tematu, podmalowuje niejako tło, ustala rytm i ruch, i wprowadza odpowiedni nastrój" [39]);

2) z 16-tu taktów progresji, podzielonych na 8 + 8, z których pierwsze 8 pozostają w tonacji *As-dur*, a drugie przeprowadzają bardzo zręcznie modulację z *As* do *c* [40]) przy pomocy nie skomplikowanych, więc nie wymagających objaśnienia środków harmonicznych. O tej partii pisze trafnie B i d o u [41]): Chopin „commence alors une de ces progressions harmoniques, qu'il aimera tant, et où les contemporains verront pour ainsi dire sa signature";

39) B r o n a r s k i Op. cit., str. 206.
40) Tamże, str. 335.
41) Op. cit., str. 22

3) z przygotowania w jedenastu taktach (t. 147—157) wejścia refrenu, przygotowania na pedale *G* (dominancie tonacji *c-moll)*, istotnie świetnego, jak mówi C h r z a n o w s k i[42]).

Takty 158—212 wypełnia dosłownie powtórzony refren i łącznik (trzeci). Ośm jego taktów wraca również w dosłownej powtórce; w dalszym swym przebiegu moduluje on nieco silniej, niż to było w pierwszym łączniku, którego materiałem motywicznym operuje przechodząc przez tonację *Es* (t. 189—196, lecz modulacja poczyna się już w t. 194), tonację *b* (t. 196—204) i *Des* (t. 205—212). Łącznik ten, od pierwszego o cztery takty krótszy (właśnie o owe cztery, które tam zaliczam jako długi przedtakt do kupletu), nie ma więc ani jednego tematu czy nawet motywu innego, niż ten materiał, jaki został już przerobiony w łączniku pierwszym. Podobnie zbudowanego, poprostu powtórzonego łącznika, choć z silniejszą modulacją niż to było w pierwszym, nie znajdziemy więcej w żadnym innym rondzie.

Zjawia się znów epizod, co do którego roli trudniej z razu zdać sobie sprawę w ramach kompozycji, która ma być rondem, niż z roli epizodu pierwszego. Istnieje kilka interpretacji:

B r o n a r s k i pisząc[43]): „następuje długa, samodzielna część w Des-dur z przelotnymi zboczeniami do *As-dur* i *Ges-Dur*", uważa ją tym samym za epizod.

C h r z a n o w s k i stoi wobec niej bezradny. W toku analizy dzieła pisze: „występuje nowa myśl, kuplet II z nadzwyczaj pięknym przygotowaniem powrotu kupletu I (jako kupletu III w całym rondzie) w pasażach o melodii mocno przypominającej fragment późniejszej Ballaty *g-moll*" [44]). Ale bezpośrednie następstwo kupletu I (III-go) po II „jest niespodzianką, gdyż raczej oczekiwalibyśmy refrenu". Tak mówi C h r z a n o w s k i w toku analizy, ale zaraz po jej przeprowadzeniu, przy ustalaniu schematu ronda, następuje wycofywanie się: „gdybyśmy owe *Des-dur* uważali też za epizod melodyjny zastępujący łącznik, to otrzymalibyśmy schemat Ronda op. 1: R - A - R - A 1 - R[45]). W analizie więc mamy zdecydowane twierdzenie o istnieniu trzech kupletów, w schemacie zaś zostają podane tylko dwa, a niniejszy epizod — najobszerniejsza,

---

[42]) Op. cit., str. 4.

[43]) Op. cit., str. 335.

[44]) C h r z a n o w s k i, Ronda Fr. Chopina, str. 4.

[45]) Tamże, str. 5.

bo 62 taktowa część w całym rondzie — jako łącznik, nie jest w nim uwzględniony! Dlaczego? Dlatego, aby koniecznie otrzymać schemat *A - B - A - B - A*, uznany za wzorowy przez niemiecką naukę i mający przedstawiać wszystkie bez wyjątku ronda Chopina! Trudno powstrzymać się od uwagi, że jest to naciąganie faktów dla utrzymania teorii.

Bidou[46]) wypowiada się tu jasno — nie nazywając jedynie tego tą nazwą — za kupletem II, jako najważniejszym kulminacyjnym punktem w całym rondzie: „nous arrivons au fragment les plus important de tout le morceau, à ce qu'on appelle de groupe du travail thématique. C'est le moment où le compositeur, qui a exposé tous ses thèmes, les assemble, les combine, les développe, et montre par là sa virtuosité. Il faut avouer que le virtuose de quinze ans c'est ici un peu rabattu sur les procédés pianistiques. Après un épisode très rythmé, où une gamme court à la main gauche comme dans le premier thème elle courait à la main droite, il couvre le piano d'arpèges qui se répondent et de dessins contrariés". Nazwałem tę analizę Bidou oświadczeniem się za kupletem II, idąc za Chrzanowskim[47]), który zestawiwszy sonatę z rondem, napisał: „w miejscu odpowiadającym tematycznemu przeprowadzeniu w formie sonatowej występuje w rondzie drugi kuplet, odrębny co do motywu i charakteru, wprost kontrastujący z poprzednimi ustępami dzieła".

Gdyby wreszcie miało zależeć na moim zdaniu, to opowiadam się po prostu za drugim epizodem — ani kupletem ani łącznikiem — w ramach tego dzieła (a więc w tym wypadku *za* Bronarskim), a powody tego wyjaśnią się pod koniec tego rozdziału, gdy będę zestawiał schemat tej kompozycji.

Przeprowadźmy teraz analizę tej partii. Dzieli się ona na dwie mniejwięcej części (31 : 28 + 3). Część pierwsza składa się tylko z jednego ośmiotaktu, powtórzonego najpierw jako wariant, potem dosłownie, wreszcie znowu w wariancie ze skróceniem do siedmiu taktów. Część ta posiada charakter partii melodyjnej, ale o melodii nie zbyt rozwiniętej. Część druga jest dosłownie, jak to pisze Bidou, podawaniem sobie gamy, a raczej rozłożonego trójdźwięku z ręki do ręki i pokrywaniem fortepianu arpedżjami. Jest to jedno z tych miejsc, o których mówi Maria Ottich: „Dem eleganten

---

46) Op. cit., str. 22—23.
47) Op. cit., str. 4.

Konversationston der brillanten Klaviervirtuosenrichtung macht Chopin... im Rondo *c-moll* op. 1 und im Rondo *C-dur* op. 73... weit gehende Zugeständnisse. Hier steht das virtuose Brillenfeuer parallel zum Akzent laufender Passagenbildungen bei ihm noch in ähnlicher Weise im Vordergrund wie bei Carl Maria von Weber. Auf Kosten des Gedankengehalts erweist sich der junge Komponist in der Anwendung des üppigen Figurenwerks als Meister der Koloristik klassischen Stils“ [48]). Część pierwsza odpowiada więc do pewnego stopnia takiej budowie, jaką mają ważne partie ronda (refren i kuplet), część zaś druga odpowiada tylko łącznikom i to o charaktrze wirtuozowskim. Trzy i pół ostatniego taktu są wiernym przypomnieniem tych niepełnych czterech taktów, które poraz pierwszy wprowadziły kuplet (długa odbitka, względnie przedtakt do kupletu). Wówczas działo się to z dołu w górę, teraz zaś odwrotnie: z góry w dół. Jest ta cała partia częścią odrębną od poprzednich, a tym samym z nimi kontrastującą, ale nie ma w niej niczego, coby choć z daleka przypominało jakiekolwiek „przeprowadzenie“, a więc nie może być centralnym, kulminacyjnym punktem dzieła. „Il faut avouer, que le virtuose de quinze ans s‘est ici un peu rabattu sur le procédés pianistiques“.

Po niej w tonacji *Des-dur* następuje cały 32-taktowy kuplet, a więc jedynie bez rozszerzenia zakończenia (do 36 taktów. jak było na początku), a tym samym z drobnymi, stosownymi zmianami i w miejsce łącznika — 11 taktów wprowadzenia do refrenu, które spełniły to samo zadanie po pierwszym epizodzie *As-dur*. Pojawia się dalej poraz trzeci cały refren i ośm taktów pierwszego łącznika, oraz krótkie ośmiotaktowe zakończenie. W dwóch pierwszych taktach jest ono zbudowane z dalej *crescendo* rozwijającego się jeszcze materiału łącznika, w dwóch dalszych w fortissimo zwykła kadencja T^6_4 — S — D —, w dwóch następnych (już *piano)* powtarza bas wstęp do ronda przy akompaniamencie tenorów, wreszcie dwa ostatnie utwierdzają tonikę. Brak więc temu rondu właściwej kody.

Tak to przedstawia się — cząstka po cząstce — to pierwsze większych rozmiarów dzieło, które Chopin stworzył wzorując się na tym, co grał dla celów popisowych, wirtuozowskich, i co uznał za stosowne nazwać rondem. Zebrawszy jego cząstki w całość otrzymamy następujący jego schemat:

---

[48]) Ottich M., Chopins Klavierornamentik, str. 30.

C-moll	Wstęp	4	1—4
	Refren	24	5—28
	Łącznik	(32) 36	29—64
E-dur	Kuplet	36	65—100
gis-moll	Łącznik	29	101—129
As-dur	Epizod	(18) 28	130—157
c-moll	Refren	24	158—181
	Łącznik	31	182—212
Des-dur	Epizod	62	213—274
	Kuplet	(32) 43	275—317
c-moll	Refren	(24) 40	318—357
		357	

więc:

$$R—K—E_1—R—E_2—K—R$$

Jak jasna jest dyspozycja niniejszego dzieła, pokazuje jego schemat, gdy się go przedstawia w formie odpowiadającej faktom. Jak przeciwnie zaciemnia się ona, gdy się do dzieła przystępuje uzbrojonym symbolami obowiązującymi w oficjalnych podręcznikach o formach, pisząc: A B C A D B A. Czyż nie przyczyniono sobie trudności dlatego, że przystąpiono do analizy tego młodzieńczego dzieła Chopina z pełną wiedzą o pięciu typach ronda (dziś już przez teorię zarzucanych [49]) i chciano przemocą, chciano za wszelką cenę wtłoczyć je w ramy jednego z tych typów. Analizowano nie to co jest, jeno co by chciano, żeby było; bo piętnastoletni Chopin — bez nauki dotąd teoretycznej — nazwał swe dzieło rondem.

A czym ono jest? Tym, co wykazuje analiza, zebrana na końcu w schemacie. A analiza, którą zwięźle wiąże schemat, mówi: Chopin obrał sobie za podstawę swej kompozycji najlepiej z większych form sobie wówczas z praktyki znaną formę ronda, ale zrealizował ją bardzo swobodnie. Każda z większych form, czy to sonatowa czy rondo, czy nawet forma wariacyjna zrealizowana swobodnie, otrzymuje nazwę fantazji. By zaś wiedzieć jakiego to rodzaju czy typu jest fantazja, doczepia się do nazwy „fantazja“ właśnie nazwę tej formy, na której czy o którą się oparł kompozytor,

[49]) Leichtentritt Hugo, Formenlehre, Lipsk, 1927, str. 124.

tworząc fantazję. To też właściwa nazwa dla niniejszego dzieła brzmi: FANTAISIE EN RONDEAU, a jeżeli z pietyzmu dla Chopina chcemy na pierwszym miejscu zachować nazwę przez niego dziełu nadaną, to powiemy: RONDO QUASI UNA FANTASIA.

Oczywiście z rozpoznania formy dzieła nie mamy wcale zamiaru wysnuć wniosku, że pierwsza większa kompozycja Chopina jest arcydziełem. Stworzenie arcydzieła czy tylko dzieła należy do kompozytora, a nie do badacza. Zadaniem badacza jest jedynie wykrycie praw rządzących dziełem. Wykrywszy, jak jesteśmy przekonani, istotną strukturę tego dzieła, zauważamy, że pewne w nim szczegóły mogłyby były wypaść lepiej czy inaczej. Zapewne, pełniejsza by była równowaga dwóch skrajnych części, gdyby co do ilości swych taktów były przedstawione: 145 + *R* + 157. Nie nastąpiło to dlatego, że w dziele, jak zauważyliśmy, zabrakło kody. Zapewne też, znacznie więcej zwarte byłoby to dzieło, gdyby jego środkowy refren, a raczej związany z nim łącznik, w którym Bronarski zauważył trafnie nieco silniejsze modulowanie, był tu osiągnął punkt kulminacyjny, szczytowy dzieła. Toteż na estetyczne wartościowanie tego dzieła możemy się zgodzić z dwoma dawniejszymi poglądami: Niecksa, który stwierdził w nim dużą samodzielność i całkowitą niezależność Chopina od kopiowania jakiegokolwiek mistrza... i z Schumanna, który widział w nim już pełno ducha, ale nie zasłaniał oczu na fakt, iż było to dzieło noszące cyfrę opusową „jeden". (D. c. n.)

DR LUDWIK BRONARSKI (Fryburg szw.)

DWA NIEZNANE UTWORY CHOPINA

Biblioteka Konserwatorium (Bibliothèque du Conservatoire) w Paryżu posiada w zbiorze rękopisów Chopina dwa utwory, które po dziś dzień pozostały nieznanymi i które tutaj ogłaszamy po raz pierwszy. Jest to Largo *Es-dur*, oznaczone sygnaturą Ms. 120, i Nokturn *c-moll* ze znakiem Ms. 118. Historia tych rękopisów nie jest znana; w szczególności nie ma żadnych danych co do sposobu, w jaki dostały się do Biblioteki [1]).

Largo jest to krótki, 16-taktowy utwór. Obie jego połowy stanowią kontrast o tyle, że pierwsza jest okresem, który powtarza z drobną tylko zmianą harmonicznej natury czterotaktową frazę [2]), druga zaś jest ośmiotaktowym, zwartym zdaniem; poza tym jednak złączone są ściśle, nie tylko harmonicznie, ale i melodycznie, gdyż rymują się, kończąc się tym samym zwrotem melodycznym. Harmonicznie zasługują na podniesienie zwodnicza kadencja zaraz na początku utworu z chromatyką w basie [3]), nuty przetrzymane we wspomnianym wariancie w takcie 6-ym, ładne przejściowe, chromatyczne nuty w t. 10-ym i przejściowy akord na drugiej części taktu 14-go [4]).

---

1) Zarządowi Biblioteki Konserwatorium w Paryżu składam serdeczne podziękowanie za uprzejmie przeprowadzoną korespondencję w związku z tą publikacją.

2) Nie ma tu repetycji, którą by można a d l i b i t u m opuścić. Oba czterotakty znajdują się w ideowej przynajmniej opozycji, która by wystąpiła wyraźnie, gdyby np. ton **f** w t. 4-ym zamiast schodzić do **es** szedł w górę (ewentualnie poprzez **fis**) do **g**.

3) Cf. L. Bronarski, ,Harmonika Chopina', Warszawa 1935, str. 158 nast.

4) Akord ten ma formę alterowanej wstawionej S^6, zatem pisać go należy przez **cis**, jako to uczyniliśmy w naszej transkrypcji (Chopin pisze **des**). To **cis**

Mimo szczupłe rozmiary Largo to ma wyrazistą fizjonomię i zdecydowany charakter; co do myśli i uczuć, które je natchnęły, nie może być żadnej wątpliwości. Jest to krótki, ale piękny i wymowny h y m n n a r o d o w y, pieśń modlitewna za Ojczyznę lub może tych, którzy jej życie swoje nieśli w ofierze, c h o r a ł p a t r i o t y c z n y. Na to wskazuje *maestoso*, podniosły, uroczysty ton, melodia poważna, skupiona [5]), rytmy rycerskiej, marsowej i 'marszowej' natury, a wreszcie i pokrewieństwo z polskimi pieśniami narodowymi: jest tu bowiem bezsprzeczne podobieństwo w rytmach, w pewnych zwrotach melodycznych i w ogólnym nastroju z 'B o ż e, c o ś P o l s k ę' i z 'L i t w i n k ą' K u r p i ń s k i e g o. Jako tego rodzaju wyraz patriotycznego uczucia utwór ten jest może *unicum* w twórczości Chopina: taki ścisły związek z narodową pieśnią polską jego epoki w innych znanych nam utworach Chopina wykazać się nie da. Może też nigdzie indziej modlitewny nastrój nie wystąpił tak wybitnie w muzyce Chopina, jak tutaj. G d y b y m i a ł a b y ć a k t u a l n ą s p r a w a w p r o w a d z e n i a n o w e g o h y m n u n a r o d o w e g o w P o l s c e, L a r g o t o w i n n o b y b y ć w z i ę t e p o d u w a g ę. W każdym razie zasługuje ono na to — i po prostu dopraszа się o to — aby w odpowiedniej instrumentacji nasze orkiestry wojskowe grywały go na uroczystościach narodowych, mszach polowych itp. Zwłaszcza w drugiej jego połowie słyszy się niemal pełny, metaliczny dźwięk dętych instrumentów i 'werbel' w t. 5-ym (*tremolo* w basie).

Pod dwiema liniami manuskryptu muzycznego Chopin umieścił dopisek: *Paris le 6 Juillet. C.* (albo może raczej: *Ch.*). Notatka ta pozwala nam wyciągnąć pewne wnioski co do c z a s u p o w s t a n i a u t w o r u. Ponieważ Chopin przybył do Paryża we wrześniu 1831 r., więc jako *terminus a quo* przyjąć musimy rok 1832. Następnie na podstawie znajomości biograficznych dat i listów Chopina można

przechodzi od **b** do **d**; dla lepszego uwydatnienia tego postępu dodaliśmy na pierwszej części taktu ton **b** jako nutę ćwierciową obok tegoż tonu leżącego jako półtnuta. Są to jedyne zmiany, jakie wprowadziliśmy do notacji Chopina w wydaniu, które ukaże się nakładem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w Warszawie.

[5]) Chopin zaczyna utwór skokiem sekstowym, tak jak te dostojne, pełne wzniosłego liryzmu jego melodie, które zaraz pierwszym uderzeniem skrzydeł wznoszą się w szerokie przestworza, a wśród których najpiękniejszymi i najgłębszymi są L a r g o S o n a t y **h-moll** i N o k t u r n op. 62 nr. 2. Równocześnie skok ten od dominanty do tercji toniki świadczy o uprzywilejowaniu tercji w ogóle (por. ,Harm. Chop.', str. 33).

wykazać, że cały szereg lat nie może wejść tutaj w rachubę, gdyż w nich Chopin był w Paryżu o tej porze nieobecny; są to lata: 1835, 1837, 1839, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846 i 1848 [6]). Mało przemawia za rokiem 1833 i 1836 [7]). Najprawdopodobniej więc utwór powstał w jednym z lat następujących: **1832, 1834, 1838, 1840, 1847** lub **1849.** Pierwszeństwo przyznać należy trzem pierwszym datom tego szeregu, a to dlatego, że po pierwsze styl utworu zdaje się wskazywać na wcześniejszą epokę, a po drugie ogromna większość niewydanych przez Chopina utworów pochodzi z przed 1840 roku [8]).

O ile Largo *Es-dur* jest tylko jakby szkicem, fragmentem, przeznaczonym może jako 'kartka do albumu', o tyle Nokturn *c-moll* jest już okazalszym, wypracowanym utworem, który Chopin miał może zrazu nawet zamiar wydać. W przeciwieństwie do Larga rękopis Nokturnu nie wykazuje ani daty ani podpisu. Autentyczność jego nie ulega wszakże najmniejszej wątpliwości: zarówno charakter pisma i sposób notacji jak i styl utworu są najzupełniej chopinowskie. Co do czasu powstania utworu wewnętrzne kryteria wskazują niechybnie na wczesną, młodzieńczą epokę. Jest to zapewne najwcześniejszy ze wszystkich Nokturnów Chopina. Od obu niewątpliwie najmłodszych — a to od pośmiertnie wydanego Nokturnu *e-moll* i od Lento *cis-moll* 'w rodzaju nokturna', które według notatki jednej z sióstr Chopina przesłane jej zostało z Wiednia w 1830 r. [9]), jest on prymitywniejszy, skromniejszy w użytych środkach, mniej wytrawny w stylu, mniej szlachetny w tonie. Ale

---

[6]) W r. 1835 Chopin spędził lipiec w Anghien (F. Hoesick, 'F. Chopin', wyd. 2, I 514—515). W pierwszych dniach lipca 1837 i 1848 r. Chopin był w Londynie (ib. I 619 i II 424—425). W latach 1839—1846 z wyjątkiem r. 1840 Chopin lato spędzał w Nohant, a to w r. 1839 od końca maja (ib., II 90), w r. 1841 od połowy czerwca (ib., II 154), w r. 1842 od kwietnia (ib., II 172—175), w roku 1843 od czerwca (Karénine, 'G. Sand', III (1912) 477), w r. 1844 Chopin przerwał wprawdzie swój pobyt w Nohant w lipcu, ale na dwa tygodnie przed końcem lipca (Hoesick, l. c., II 217), w r. 1845 był w Nohant od czerwca (ib., II 241), w r. 1846 od maja (ib., II 285).

[7]) W r. 1833 Chopin spędził lato w Coteau (Hoesick, l. c., I 481), ale jeszcze 20 czerwca był w Paryżu, jak o tym świadczy list pisany przez niego wspólnie z Lisztem i Franchommem do Hillera. W r. 1836 Chopin wyjechał w lipcu do Marienbadu, do którego jednak przybył dopiero 28 lipca (H. Volkmann, 'Chopin in Dresden' 1833, str. 38).

[8]) Wydając **Cantabile B-dur** Chopina z r. **1834** ('Muzyka', VIII 4—6), zwróciłem uwagę (l. c., str. 217, odn. 20) na fakt, że z roku tego pochodzi kilka niewydanych przez Chopina utworów. Może i **Largo Es-dur** w tym właśnie roku powstało.

[9]) Karłowicz: Niewydane pamiątki itd., str. 377.

oczywiście nie jest całkowicie wykluczone, że powstał on mimo wszystko później od tamtych. Wszak gdybyśmy nie znali roku wydania obu Nokturnów op. 32, nie bylibyśmy skłonni przypisać im liczby opusu wyższej od o wiele więcej wartościowych opusów 15 i 27. Karłowicz między niewydanymi utworami Chopina, jakie miał sposobność widzieć z innymi papierami przechowywanymi przez rodzinę Chopina, wymienia też 'pół arkusza papieru nutowego' z luźnie rzuconym szkicem kompozycji *c-moll*, obfitującej w liczne drobne biegniki szopenowskie' (l. c., str. 378). Bardzo być może, że jest to szkic właśnie naszego Nokturnu. A godnym uwagi jest fakt, że wspomniane papiery zawierają w bardzo znacznej przewadze utwory z przed 1830 roku.

Budowa Nokturnu *c-moll* daje się wyrazić wzorem: *AA' B C B'*. — *A* jest ośmiotaktowym okresem, którego poprzednik kończy się na dominancie, następnik zaś na tonice. *A*¹ jest powtórzeniem części *A* z drobną zmianą harmoniczną w takcie 4 i z gradacją w zakończeniu. Czterokrotne powtórzenie więc czterotaktowego odcinka z różnicą tylko w zakończeniach sprowadza pewną monotonność; tym bardziej, że 'ciężar gatunkowy' tematu nie jest zbyt wielki. Część *B* ma naprzód dwutakt i jego powtórzenie, następnie zaś czterotakt, znowu z powtórzeniem. W melodii stosowana jest przy powtórzeniach technika wariacyjna. Tonacją tej części jest *f-moll*, tj. tonacja subdominanty w stosunku do części głównej utworu. Część *C* obejmuje tylko cztery takty, znowu powtarzając krótką frazę dwutaktową z odmiennym zakończeniem. Motywy tej frazy wykazują pewne pokrewieństwo z motywami części poprzednich (por. ostatni takt części *A* i pierwszy takt części *B*). Część *B'* zaś jest powtórzeniem części *B* w transpozycji do głównej tonacji *c-moll*.

Jak widzimy, budowa utworu jest interesująca, więcej swobodna, niż zaokrąglona. Uderza brak powtórzenia na końcu kompozycji tematu głównego. Ale podobną z tego względu konstrukcję posiada znacznie późniejszy Nokturn *g-moll*, op. 15, n. 3. W liczbie 21 Nokturnów, przedstawiających taką różnorodność pod względem architektoniki, ten Nokturn *c-moll* ma znowu swe własne, odrębne oblicze. Tektonicznie przedstawia on wielką różnicę w porównaniu z późniejszymi, zwłaszcza z ostatnimi Nokturnami: oto o ile tamte są typowymi przykładami 'nieskończonej melodii', ten jest mozajką, złożoną z powtarzanych i zestawianych obok siebie krótkich fraz. Większa jedność między poszczególnymi częściami osiągnięta jest przez to, że *A'*, *B* i *B'* kończą się tym samym zwro-

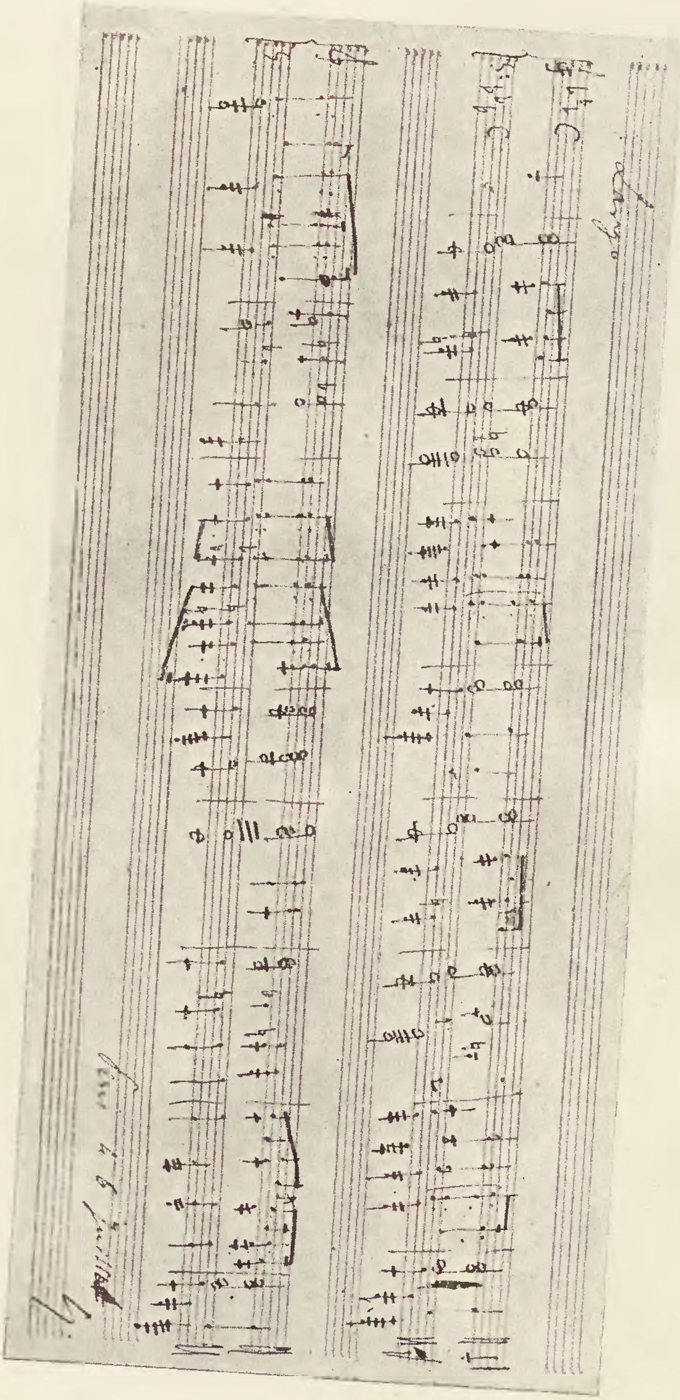
tem melodycznym (wzgl. jego wariantem), zatem 'rymują się' (podobnie jak omówione powyżej Largo).

H a r m o n i c z n i e część *AA'* przedstawia się bardzo monotonnie (jak i pod względem motywiki): mamy w niej wciąż tylko *T* i *D* w *c-moll*. Jedynym urozmaiceniem jest wspomniany już wariant harmoniczny w t. 12 (bardzo szczęśliwie użyta wstawiona *D* w formie akordu zmniejsz. sept. z leżącym tonem podstawowym głównej *D* w basie) i w zakończeniu tej części (*D* wstawiona przed *S*). *B* jest harmonicznie bogatsze. Zwraca w nim uwagę użycie stopnia VI-go przed *D* z leżącym tonem zasadniczym tejże *D* w basie. Można tu mówić o 'wstawionym akordzie neapolitańskim' (por. 'Harmonikę Chopina', str. 84). Jest to najbardziej charakterystyczny szczegół harmoniczny w tym utworze; zwłaszcza właśnie w *f-moll*. Chopin lubi wprowadzać ten przelotny 'frygizm', por. Etiudę *f-moll*, op. 25 nr. 2 (tamże, t. 7 od końca, biegnik pokrewny z biegnikiem w t. 27 naszego Nokturnu) i inne przykłady cytowane w 'Harmonice Chopina' na str. 75—76. Część *C* ma tylko *T* i D^7 w *As-dur* i jest bardzo krótkim epizodem durowym w utworze, który poza tym wciąż pozostaje w tonacji mollowej. Jest to także pewne *minus*, zresztą u Chopina rzadko spotykane (p. 'Harm. Chop.', str. 36 i nast.).

M e l o d y k a Nokturnu ma wiele cech typowo c h o p i n o w s k i c h, choć nie dorównuje szlachetnością linii i siłą ekpresji późniejszym Nokturnom. E l e m e n t o r n a m e n t a l n y odgrywa w niej pierwszorzędną rolę. Ozdobniki i biegniki są w tym utworze bardzo liczne. Notacji niektórych z nich wypada nam poświęcić kilka uwag.

Druga połowa przedostatniego taktu części *C* (t. 31 utworu) obejmuje 8 nut, przypadających na 4 nuty akompaniamentu. Chopin dzieli je wszakże nie na 4 pary po dwie nuty, ale na dwie grupy, a mianowicie na 5 + 3 (cyfry te Chopin wyraźnie umieścił nad nutami). W ten sposób rytm staje się o wiele więcej interesujący i urozmaicony, bogatszy i giętszy. Ale Chopin notuje tych 8 nut w stosunku do 4 ósemek w basie tak, jak gdyby 5 pierwszych miało zastępować 6 szesnastek, a następne 3 miały zastępować 2 szesnastki końcowe. O wiele naturalniejszym wszakże jest podział symetryczny względem pierwszej połowy taktu, tj. rozłożenie kwintoli na pierwsze dwie ósemki basu, a trioli na następne dwie jego ósemki. Chęć osiągnięcia takiej symetrii jest tu może nawet głównym powodem nieregularnego podziału. Dlatego, w przypuszczeniu, że taką właśnie była intencja Chopina, tak też zanotowaliśmy ten ustęp w naszym


Nocturne



osobnym wydaniu. Podnieść jeszcze należy, że Chopin tych 8 nut pisze jako ósemki. Dla kwintoli zaczął Chopin kreślić drugą kreskę poprzeczną, ale ją następnie przemazał. Trudno jest jednak czterem ósemkom w basie przeciwstawiać 8 ósemek w wiolinie. Dlatego w naszym osobnym wydaniu, które ukazało się nakładem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w Warszawie, kwintolę notujemy w szesnastkach.

Biegnik w ostatnim takcie Nokturnu obejmuje wraz z pauzą na początku taktu 12 szesnastek [10]), mógłby być zatem rozdzielony symetrycznie po trzy szesnastki na każdą z ósemek w akompaniamencie. Jednak w myśli Chopina biegnik ten nie ma być pokawałkowany na równe części. Jak z podpisania nut w basie wynika (świadczy zresztą o tym także oznaczenie całej grupy jako undecymoli wzgl. duodecymoli), Chopin traktuje biegnik jako całość dla siebie, całość, której rozczłonkowanie zależy od naturalnych praw jej wewnętrznej konstrukcji; a więc tutaj mamy naprzód trzy tony stanowiące grupę dla siebie (nuta akordowa z zamienną dolną sekundą), dalsze zaś osiem łączące się parami (nuty akordowe poprzedzone górnymi sekundami) z ideowym przynajmniej przyciskiem na pierwszej nucie każdej pary. Błędem więc byłoby dzielić tony tego biegnika na 2 + (3 × 3). Takie rozczłonkowanie byłoby przeciwne naturze tej grupy melodycznej.

Może nie należy uważać za zupełnie wykluczone, że nawet takie biegniki jak te w t. 4 i 12 naszego Nokturnu, których konstrukcja nie sprzeciwia się podziałowi na regularne grupy w ścisłym związku z akompaniamentem, rozwijały się w myśli i wykonaniu Chopina zupełnie samodzielnie, bez dokładnego wymierzania tonów melodii na tony akompaniamentu, to znaczy bez ścisłego trzymania się miary taktowej. Może dlatego i w ich notacji Chopin nie oglądał się na regularny podział.

Jako o g ó l n ą z a s a d ę przyjąć należy, że Chopin dla b i e g n i k ó w o o r n a m e n t a l n y m c h a r a k t e r z e wymagał wielkiej swobody, giętkości i naturalności: ujmowanie ich w ścisłe karby rytmiczne idzie często wbrew jego intencjom. Rubato jest w nich wymagane w szerokiej mierze. Stąd też Chopin notuje często ten sam biegnik za każdym razem inaczej pod względem rytmicznym,

10) Chopin pisze nad nutami **11**, co jest błędem, gdyż pauzę wliczyć też trzeba, podobnie jak w odpowiednim miejscu części **B**, gdzie Chopin słusznie zaznaczył **14**, choć nut jest tylko 13, ale przed nimi i tam jest pauza.

5

por. tutaj np. biegnik przedostatniego taktu z biegnikiem w analogicznym takcie części *f-moll* [11]).

Nokturn ten to nie jest oczywiście 'wielki Chopin'. Wystarczy porównać go z owym drugim Nokturnem w *c-moll*, op. 8 nr. 1, aby zmierzyć całą ewolucję, jaką Chopin w ciągu kilkunastu lat odbył pod względem duchowym, moralnym, artystycznym. Wczesny ten utwór jednak w niektórych momentach zapowiada już wyraźnie późniejszego Chopina. W części *B* i *B'* zwłaszcza występuje wcale wybitnie charakterystyczny chopinowski patos; drugi odcinek tej części wymaga nawet pewnego *appassionato* w interpretacji. Pierwsza część jest słabsza, ale i ona w wykonaniu pełnym prostoty, a wolnym od afektacji i sentymentalizmu, o który natura tematu może łatwo przyprawić, nie jest pozbawiona wdzięku i tego specyficznego 'parfum', który cechuje wszystkie kreacje Chopina. Jako całość zaś, w subtelnym, delikatnym, odpowiednio, to znaczy dyskretnie barwnym wykonaniu Nokturn '21-szy', którego trochę staroświecka nuta romansowa (przypominająca nieco dawne kuranty) owiana jest świeżym tchnieniem romantyzmu, ma swój czar niezaprzeczony i zyskać powinien z czasem podobną sympatię, jaką zaczyna się cieszyć Nokturn tzw. 20-ty [12]). W każdym razie Nokturn *c-moll* jest ciekawym i cennym dokumentem dla historii rozwoju formy nokturnu w twórczości Chopina i jako taki zasługuje na poznanie i na uwagę wszystkich, którzy interesują się ewolucją tej twórczości, w szczególności zaś tych, którzy ją naukowo badają.

---

[11]) Z rozważań tych wynika, że rozbijanie biegników i ozdobników chopinowskich na drobne cząstki, jakie niektórzy wydawcy wprowadzają dla ułatwienia orientacji i wykonania, przedstawia niemałe niebezpieczeństwa, prowadząc łatwo do sztywności i mechanizacji. Bardzo słuszne uwagi w tym sensie wypowiada A. Brugnoli w swoim wydaniu Ballad Chopina odnośnie do taktów 152 i nast. Ballady f-moll w wydaniu Klindwortha.

[12]) To Lento cis-moll słyszeć można obecnie w nagraniu na płytach gramofonowych, a mianowicie jego wersję oryginalną w wykonaniu Marii Panthès, a układ na wiolonczelę w wykonaniu G. Piatigorskiego.

DR LUDWIK BRONARSKI (Fryburg szw.).

MAZUREK CHOPINA POŚWIĘCONY E. GAILLARD

Do najbardziej po macoszemu traktowanych dzieci chopinowskiej muzy należy Mazurek a-moll, poświęcony Emilowi Gaillard. W zbiorowych wydaniach mazurków włączany bywa — i to nie zawsze — jakby „z łaski", dla kompletu, umieszczany zwykle na szarym końcu, po mazurkach pośmiertnie przez Fontanę ogłoszonych; w literaturze chopinowskiej zbywa go się przeważnie z lekceważeniem, co najwyżej z pobłażliwością, albo przemilcza zupełnie.

Habent sua fata libelli. Tak jak nieraz na życiu człowieka zaciąży jakaś niezależna od niego okoliczność, decydując o jego losie i powodując niesprawiedliwe jego osądzanie i traktowanie, tak czasem i nad dziełem sztuki zawiśnie jakieś fatum, które stanie na przeszkodzie słusznej jego ocenie, należytemu uznaniu i odpowiedniemu rozpowszechnieniu. Czasem jest to po prostu nieporozumienie lub pomyłka. Tak stało się właśnie w naszym wypadku. Bo nie będzie to może zbyt śmiałym twierdzeniem, jeśli obojętność czy brak sympatii i zainteresowania, z jakim spotyka się Mazurek gaillardowski, przypiszemy w znacznej mierze ustalonemu mniej więcej wszędzie mniemaniu, że jest to dzieło pośmiertnie wydane. Przekonanie, że Chopin nie uznał tego dziecięcia swego za godne wprowadzenia na szeroki świat, że go się jakby wstydził, a przynajmniej nim się nie chlubił, sprawia, że się je uważa za „kopciuszka", a jeśli się je traktuje z pewnym respektem, to dla zasług ojca, ale nie dla własnej jego wartości.

Tymczasem, jak się okazało, nasz Mazurek wcale do „pośmiertnych" nie należy. Zachował się jeden sztychowany jego egzemplarz z własnoręczną dedykacją Chopina. Skonstatował to E. Ganche,

5*

który w książce swej „Voyages avec Fréd. Chopin“ (Paryż 1934) tak pisze w tej sprawie (str. 142 nast.): „Mazurek a-moll, poświęcony Emilowi Gaillard, nie jest dziełem pośmiertnym, jak podają wszyscy wydawcy i biografowie. Pojawił się w Paryżu, oddzielnie, bez numeru opusu, u małego wydawcy nazwiskiem Chabal, nie na długo przed śmiercią Chopina. Własnoręczna dedykacja kompozytora widnieje na egzemplarzu Jane Stirling, który jest w naszym posiadaniu. Jest to prawdopodobnie ostatni utwór wydany przez Chopina“.

Uwagi te wymagają pewnych komentarzy. Nie można twierdzić, że „wszyscy“ wydawcy i biografowie nazywają Mazurek ten pośmiertnym. W niektórych wydaniach, jak np. u Mikulego i Klindwortha, podana jest w tytule tylko dedykacja Gaillardowi bez bliższych określeń. W innych natomiast, jak np. w wydaniu Scholtza, Debussy'ego, Friedmanna, widnieje rzeczywiście napis „oeuvre posthume“. Kto pierwszy ten utwór Chopina opatrzył żałobną etykietką, dojść trudno. Już w zbiorowym wydaniu chopinowskim Breitkopfa i Haertla Mazurek à *Emile Gaillard* umieszczony został w tomie XIII wśród „Nachgelassene Werke“. Niecks mimo swej dokładności i ostrożności dał się tu widocznie pociągnąć innym: w jego biografii Chopina Mazurek nasz podany jest między dziełami po śmierci Chopina wydanymi. Za Niecksem poszli inni, np. sam E. Ganche w swojej biografii Chopina, Hadden, Murdoch i in. H. Opieński podaje wprawdzie w swym „Chopinie“, w spisie dzieł Mistrza, jako datę wydania tego Mazurka rok 1842; nastąpiła tu jednak, zdaje się, zamiana z datą wydania Mazurka, również a-moll, który pojawił się w zbiorze „Notre temps“ właśnie w r. 1842, a którego brak w spisie (chyba że nim ma być Mazurek a-moll podany tamże jako przypuszczalnie wydany w r, 1833). Również w L. Binentala „Chopin“ (Warszawa, 1937) podany jest w spisie utworów Chopina rok 1842, jako data wydania Mazurka, poświęconego E. Gaillardowi, nie ma zaś w tym spisie Mazurka z „Notre temps“ [1]).

Inna rzecz, że rok 1842, jako data wydania Mazurka, jest, przynajmniej w przybliżeniu, trafna. Bo Ganche'a żadnymi dowodami nie poparte twierdzenie, jakoby Mazurek gaillardowski pojawił się na krótko przed śmiercią Chopina, nie jest słuszne. Przemawia przeciw niemu fakt następujący.

---

1) Naodwrót w francuskiej książce L. Binentala o Chopinie (Paryż, 1934) spis dzieł Chopina zawiera Mazurek z „Notre temps“, ale nie wykazuje Mazurka à E. Gaillard. W chopinowskiej biografii H. Leichtentritta w spisie figuruje tylko jeden Mazurek a-moll bez opusu z datą 1842.

W zbiorze utworów Chopina, który posiadała siostra jego, Ludwika Jędrzejewiczowa, a który obecnie znajduje się w Instytucie Fryd. Chopina w Warszawie, w tomie trzecim, obejmującym po kolei opus 38—54 (z wyjątkiem op. 53) oprawiony jest po Tarantelli op. 43, a przed Polonezem fis-moll op. 44, właśnie nasz Mazurek. Karta jego tytułowa nosi następujący napis:

Mazourka | pour le | piano | dédiée | à son ami Emile Gaillard par | Fr. Chopin | Op. 43. | Prix 4f. 50c. | à Paris, chez Chabal, Editeur de Musique, Boulevart des Italiens, 10. | Abonnement de Musique. | Dépôt de Pianos de Henry Herz.

Wobec tego stoimy przed alternatywą: albo 1) Ganche nie dostrzegł numeru opusu na egzemplarzu Jane Stirling i pomylił się, twierdząc, że Mazurek pojawił się bez takiego numeru; albo 2) są egzemplarze, na których opus nie jest zaznaczone, a w takim razie należałoby przyjąć, że w czasie druku, kiedy spostrzeżono się, że numer jest niewłaściwy, bo już Tarantella jako op. 43 oznaczona została — numer opusu w dalszej części nakładu w ogóle usunięto [2]).

Oryginalne, pierwsze wydanie „niemieckie" tegoż Mazurka niema żadnej liczby opusu. Na jego karcie tytułowej, pod litografowaną podobizną Chopina, czytamy następujący napis:

Mazourka | pour le | piano | composée par | Fr. Chopin. | Pr. 12½ Sgr. | Berlin | chez Ed. Bote et G. Bock. | (G. Bock.) | Marchand Editeur de Musique de S. M. le Roi et de S. A. R. le Prince Albert de Prusse. | Posen au Marché Nr 6. | Propriété des Editeurs. | Enregistré aux Archives de l'Union.

Podani są jeszcze reprezentanci firmy po innych miastach niemieckich. Dedykacja Gaillardowi znajduje się w nagłówku na pierwszej stronie tekstu. Na dole każdej strony podany jest numer wydawnictwa: B. & B. 3359.

Z otrzymanych od firmy Bote i Bock informacji wynika, że pierwsze przez nią w Niemczech uskutecznione wydanie Mazurka

[2]) W liście nr. 158 zbiorowego wydania listów Chopina (Warszawa, 1937) Fontana otrzymał takie polecenie co do numeracji Tarantelli: „Proszę cię, zobacz numer ostatniego dzieła, to jest numer mazurków ostatnich czyli też walca, co wyszedł u Pacciniego, i następny numer daj tarantelli". W liście nr 174 zaś Chopin pisze: „Także nie zapomnij dodać opus na Polonezie, a następny numer na Preludium, co poślesz do Wiednia". Walc wydany u Pacciniego nosi numer op. 42. Polonez fis-moll — op. 44, Preludium cis-moll — op. 45. Względem Mazurka, który nas tu zajmuje, nie znamy podobnych zleceń Chopina.

a-moll, opatrzone numerem 3359, ukazało się w lipcu 1855 r. [3]). To nam tłumaczy, że ci, którzy jak Niecks znali tylko to wydanie niemieckie, uważali Mazurek za po raz pierwszy w ogóle i pośmiertnie wydany, jakkolwiek ani na karcie tytułowej, ani w nagłówku utworu napis „Oeuvre posthume“ się nie znajdował.

Co się wydania francuskiego tyczy, to przypada ono najwidoczniej na okres, w którym pojawiły się najbliższe opusowi 43 utwory Chopina [4]). Walc op. 42 wydany został w 1840 r., wydania francuskie zaś opusów 43 (Tarantella), 44 itd. do op. 50 włącznie ukazały się w r. 1841, i to przed 28 listopada (zob. Niecks, „Chopin“, wyd. 3, II 354). Zatem Mazurek poświęcony Emilowi Gaillard wydany został również w 1841 roku. [5])

Kiedy powstał Mazurek, poświęcony Gaillardowi? Prof. Jachimecki („Chopin“, Kraków„ 1927, str. 59) mówi o nim, że pochodzi z r. 1840. Nie wiem, na czym oparte jest to twierdzenie; jest ono

---

[3]) W tym samym roku ukazały się u A. M. Schlesingera w Berlinie, a J. Meissonnier w Paryżu wydane przez Fontanę utwory Chopina oznaczone jako op. 66—73 (Pieśni, op. 74, wyszły dopiero w r. 1859). Wydanie Mazurka a-moll przez firmę Bote i Bock nie ma z tym nic wspólnego. W korespondencji Fontany z rodziną Fryderyka w sprawie ogłoszenia niewydanych jeszcze utworów Chopina (zob. Karlowicz, Pamiątki po Chopinie, str. 369 i nast.) mowa jest o 7 Mazurkach, które z dodaniem ósmego, odcyfrowanego przez Franchomme'a, wydane zostały następnie jako op. 67 i 68. O Mazurku poświęconym Emilowi Gaillard nie ma wzmianki. Narzuca się pytanie, dlaczego wydanie niemieckie tego Mazurka ukazało się o tyle później od francuskiego. Przypuścić można, że wydawca Chabal zakupił od Chopina prawo wydania na wszystkie kraje i dopiero w r. 1855 odsprzedał swe prawo na Niemcy firmie Bote i Bock. Uczynił to tak późno może z tego powodu, że zrazu nie miał zamiaru tak postąpić i dopiero okoliczności go do tego zmusiły, albo może dlatego, że wcześniej nie mógł znaleźć nabywcy lub odpowiadających mu warunków.

[4]) Biblioteka Konserwatorium w Paryżu posiada egzemplarze znacznej ilości kompozycyj Chopina w oryginalnych wydaniach francuskich. Data zarejestrowania ich złożenia w Bibliotece pozwala ustalić datę ich wydania. Przeprowadzone na mą prośbę poszukiwania odnośnie do Mazurka gaillardowskiego nie dały, niestety, żadnych rezultatów.

[5]) W tym związku należy zwrócić uwagę na następujący ustęp z listu Chopina do Fontany z 1 października 1841 (l. c., nr 173): „Ja ci poślę jutro list do Mechettego, w którym mu wyłożę, że jeżeli co chce krótkiego, więc zamiast owego Mazurka, co żądał (który już stary) dam mu do owego Albumu ten dzisiejszy Prelud“. Nie jest zupełnie wykluczone, że mowa tu o Mazurku gaillardowskim. W tym wypadku wszakże należałoby jego wydanie przesunąć raczej na r. 1842. Dlatego o wiele prawdopodobniejszym jest, że chodzi tu o ten wspomniany już wyżej Mazurek, który w r. 1842 ogłoszony został w kolekcji „Notre temps“ jako jej nr. 2.

jednak zgodne z powyższymi wywodami. Że nasz Mazurek nie należy do wczesnej epoki twórczości Chopina, to rzuca się w oczy przy najpobieżniejszym porównaniu. Niecks. (l. c., II 237 s.) stwierdza wybitną różnicę między Mazurkami z przed op. 41 (wydanego w roku 1840), a późniejszymi, upatrując w tych ostatnich mniej wdzięku i świeżości, a więcej refleksyjności i kunsztu w porównaniu z poprzednimi. Jest to naogół trafne; sam Niecks zresztą zastrzega się, że zasady tej nie należy brać zbyt dosłownie, bo są od niej wyjątki. Z tego punktu widzenia rozpatrywany Mazurek à Gaillard należy stanowczo do późniejszej epoki. W porównaniu z typowymi Mazurkami wcześniejszymi tematy jego są mniej plastyczne, rytmy mniej wybitnie mazurowe (brak w nim zupełnie punktowanych rytmów), mało w nim elementów muzyki ludowej (poza hołubcami w t. 4, 8 itp. i poza przelotnymi lidyzmami w t. 25—27 itp., gdzie raczej o przejściowej chromatyce mówić należy, nie ma w tym Mazurku nic wybitnie „ludowego"); we wcześniejszych Mazurkach motywy są krótkie, melodia zaś rozwija się bardzo często przez ich powtarzanie na różnych stopniach, w progresjach itp., tu zaś mamy frazy dłuższe, szerzej rozprowadzone, w części środkowej nawet bardzo charakterystyczną melodię „nieskończoną". Poza tym cały habitus, charakter, nastrój Mazurka wskazuje także na późniejszą epokę.

Ale jeżeli późniejsze Mazurki Chopina są pod wielu względami inne niż wcześniejsze, nie znaczy to wcale, jakoby były od nich mniej wartościowe i mniej piękne. Owszem, nawet między ostatnimi utworami Chopina w tym rodzaju są klejnoty, które do najcenniejszych w skarbcu jego spuścizny zaliczyć należy. Co się Mazurka gaillardowskiego tyczy, to jakkolwiek trudno mu przypisać wartość pierwszorzędną w zbiorze, do słabych kreacji Chopina wcale zaliczyć go nie można. Przewyższa on pięknością swoją niejeden Mazurek z przed 1840 r., a ma wybitne indywidualne rysy i wyrazistą fizjonomię. I jeśli spotykał się dotąd często z niepochlebnymi opiniami, to przyczynę tego przypisać należy, przynajmniej w części, podniesionym na czele tego artykułu okolicznościom.

Jest rzeczą pewną, że pomyłka odnośnie do chronologii danego dzieła wpłynęła nieraz u krytyków na sąd o tym dziele wydawany. Tak i w naszym wypadku. Jeżeli np. Niecks (l. c., II 236) nazywa nasz Mazurek, „bardzo słabym" i zbywa go słowy „jest to bardzo skromny utwór (a poor thing — „biedota") i przeważnie mało chopinowski", to sąd ten, z gruntu fałszywy i niesprawiedliwy (Ma-

zurek nasz jest w każdym cału bardzo, a bardzo chopinowski), powstać mógł pod wrażeniem, że mamy tu do czynienia z „oeuvre posthume". Naodwrót, nie byłby może Hoesick nazwał Mazurka gaillardowskiego „prześlicznym od początku do końca" („Chopin", wyd. 2, II 796), gdyby go uważał za pośmiertnie wydany. Omawia go jednak wraz z Mazurkiem z „Notre temps" po Mazurkach wydanych przez Chopina z numerami opusu, a przed „pośmiertnymi".

Określić go obiektywnie jako „prześliczny" — to trochę za wiele. Ale uważać go za „miernotę" i lichotę, to zgoła nie uchodzi. Część główna ma melodię posuwistą, trochę ociężałą, ale ekspresywna, bardzo delikatną i szlachetną w rysunku, z typowo chopinowskimi polimelodycznymi zwrotami (w t. 9 i nast.). Z tą pierwszą częścią żywo kontrastuje część środkowa, durowa, więcej taneczna (choć i ona skoczna nie jest), z melodią przez cały czas w oktawach prowadzoną. Utrzymuje się ona przez 36 taktów swego trwania wciąż w jednym rytmie; mimo to nie jest wcale monotonna, zwłaszcza jeśli się ją wykonuje w należytym, dość szybkim tempie. Jest w niej upór, zapał, entuzjazm, trochę sztuczny może, jakby chęć oszołomienia się wojaka, co „ostatniego mazura" tańczy. Harmonicznie bardzo ciekawy jest początek tej części o prześlicznym brzmieniu i niezwykłych basach [6]; zwrot do Cis-dur w kulminacyjnym punkcie sprawia bardzo piękne wrażenie. Powrót części głównej jest po mistrzowsku przygotowany. Koda, w jaką to powtórzenie części głównej bezpośrednio przechodzi, organicznie się z nią łącząc, należy do najbardziej przejmujących ustępów w muzyce Chopina i stanąć może godnie obok przepięknych zakończeń Mazurków op. 17 nr 4, op. 24 nr. 4, op. 59 nr 3 itp. Technicznie zasługuje w niej na uwagę kilkakrotne powtórzenie $S^7 + T$ z arcy-chopinowskim przeskokiem od septymy subdominantowej do oktawy toniki („Harmonika Chopina", str. 120 i nast.) i użycie długiego trylu, niezwykłe w tej funkcji u Chopina [7]). Mało jest w literaturze muzycznej przykładów tak bezbrzeżnej melancholii. Po „ostatnim mazurze" pożegnanie tancerza, który wyrusza w pole, w tan śmierci, przeczu-

[6]) Zwróciłem na to uwagę w „Harmonice Chopina", str. 162 i 445.

[7]) Przypomina ono owe beethovenowskie ekstatyczne tryle, na długich przestrzeniach towarzyszące wątkowi melodycznemu. W zakończeniach chopinowskich utworów widzimy tryle jeszcze np. w Etiudzie As-dur op. 25 nr. 1 i w Polonezie-Fantazji też w As-dur; w Nokturnie op. 48 nr. 2; pod koniec Allegro de Concert op. 46, Scherza op. 54 i Etiudy op. 25 nr. 5, tryle podwójne, wszystkie trzy w E-dur. Tryl w zakończeniu naszego Mazurka ma jednak zupełnie inny charakter i znaczenie, niż tamte; inne też sprawia od nich wrażenie

wając, że w nim ulegnie. To beznadziejnie smutne zakończenie jest może też jedną z przyczyn, dla których Mazurek nie cieszy się tą sympatią i tym rozpowszechnieniem, na jakie zasługuje.

Wspomnijmy jeszcze o tym, że Mazurek Gaillardowi poświęcony, stanowi uderzający „pendant“ do kilkrotnie już wzmiankowanego Mazurka z „Notre temps“. Oba mają wiele wspólnych cech i dziwnie podobne dzielą losy. Oba wydane zostały w tej samej epoce, oba ukazały sie osobno, każdy sam dla siebie, stanowiąc wyjątki pod tym względem, gdyż inne Mazurki wydawane były zeszytami po kilka razem. Oba mają te same tonacje: a-moll w części głównej, A-dur w części środkowej. W obu melodia znajduje się w basie w niektórych ustępach części głównej, a prowadzona jest w oktawach w części środkowej. Wreszcie i Mazurek z „Notre temps“ bywa błędnie uważany za utwór pośmiertnie wydany, podobnie jak i Mazurek gaillardowski; tak go określa np. Leichtentritt w swoich Analizach dzieł Chopina (I 278). I ta okoliczność też wpłynęła może na brak większego szacunku dla Mazurka z „Notre temps“. Czas byłby otoczyć serdeczniejszą opieką oba te „kopciuszki“.

Na zakończenie jeszcze słowo o Emilu Gaillard, którego nazwisko dawno zapewne byłoby przebrzmiało, gdyby nie było zespoliło się z utworem Chopina... E. Ganche („Voyages avec Fr. Chopin“, str. 142) powiada, że nic bliżej o nim nie wiemy, i dodaje, że może jest to ten sam Gaillard, który znany jest jako stary przyjaciel pani George Sand w jej rodzinnych okolicach. Ale oto w „Journal des Débats“ z 28 grudnia 1934 pojawił się artykulik, który rzucił pewne światlo na tę nieznaną postać. Pokazalo się, że Emil Gaillard był uczniem Chopina, bankierem z zawodu, a więc, jak przeważna część uczni i uczennic Chopina, zamożnym dyletantem. Ponieważ wspomniany artykuł zawiera ciekawe szczegóły o Chopinie, powtarzam tu główną jego część w tłumaczeniu. Oto co pisze jego autor, Albert Déchelette: „Znałem pod koniec jego życia p. Emila Gaillard, bankiera paryskiego, który był dobrym uczniem Chopina, Najlepszym sposobem, aby tego doskonałego pianistę, dla którego Chopin był kwintesencją muzyki, skłonić do grania, było masakrować muzykę jego ukochanego profesora w jego obecności. „Proszę mi ustąpić miejsca, a pokażę, jak On to grał“... Na koncerty przestał uczęszczać, bo go oburzali ci liczni wirtuozi, którzy „rąbać“ tylko umieją z calej siły. „Hałasować po klawiaturze, to nie znaczy grać“ — zwykł był mawiać. „Chopin nie rozbijal fortepianu, a jednak pod jego palcami wszystko brzmialo cudownie i wyraźnie. Gdy

piękna, z serca płynąca melodia śpiewała w jego lewej ręce, prawa, rzekłbyś, rozwijała niedbale wspaniałą, dźwięczną koronkę. Wirtuozostwo znikało wobec wzruszenia, a słuchacz był nie tyle olśniony, co poruszony. Chopin zdawał się głaskać klawiaturę, a dusza jego, czuła i cierpiąca, unosiła się nad nami, krążyła między nami. Gdy skończył grać Nokturn jaki, słuchacz trwał w milczeniu, bojąc się, by czar nie prysnął. Chopin sam po skończeniu granego utworu często siedział dalej przed fortepianem nieporuszony, snując wciąż swoje cudne marzenia...“

Takim go sobie wyobrazić należy po odegraniu Mazurka, poświęconego temu jego oddanemu uczniowi. Z ostatnimi tonami tego utworu, z owym w najwyższe regiony sięgającym zakończeniem długiego trylu dusza twórcy, stęskniona lepszego bytu, zdaje się ulatywać w szczęśliwszą krainę.

A jednak nie był to „ostatni mazur“ Chopina. E. Ganche wyraziwszy powyżej cytowane przypuszczenie, że Mazurek gaillardowski był ostatnią przez Chopina wydaną kompozycją, pisze dalej: „Pierwszą jego publikacją był Polonez, ostatnią Mazurek. W ten sposób artystyczna produkcja Chopina rozwija się między dwoma słupami granicznymi rdzennie polskie noszącymi znaki. Pierwsza i ostatnia myśl twórcza Chopina, poświęcona była ojczyźnie“. Pomyłka Ganche‘a nie zmienia stanu rzeczy zasadniczo, gdyż, jak wiadomo, ostatnim przez Chopina napisanym utworem był rzeczywiście Mazurek, ale inny.

PROF. DR KONSTANTY REGAMEY
(Fryburg szw. i Lozanna)

PRÓBA ANALIZY EWOLUCJI W SZTUCE*)

Historia sztuki nie jest równoznaczna z estetyką. Jest to truizm, na podstawie którego nie należy jednak wnioskować. iż są to dwie dyscypliny naukowe całkowicie od siebie niezależne. Estetyka bada zjawisko piękna względnie twórczości artystycznej w jego wszystkich przejawach, szukając samej istoty tego fenomenu. Ale w badaniach tych nie może zrywać z historią. Niezwykły rozrost badań lat ostatnich dał zwycięstwo przekonaniu, że naukowej estetyki bezwzględnej, istniejącej poza czasem i przestrzenią nie da się zbudować, że nie ma jednej estetyki, lecz że różne epoki i różne grupy etniczne mają własne estetyki. Tu wpływ historii jest radykalny. A nawet estetyka absolutna czysto filozoficzna, usiłująca stanąć ponad rozróżnieniami czasowo przestrzennymi musi uwzględniać fakty w ich przekrojach historycznych lub etnograficznych, posługując się nimi jako materiałem swych rozważań.

Mniej rozpowszechnione jest natomiast przekonanie, że również historia sztuki nie może ze swej metody wyrugować całkowicie estetycznego punktu widzenia. Wręcz przeciwnie — postulat uniezależniania się od t. zw. „estetyzowania" wysuwany jest nawet bardzo często. Historia sztuki w istocie nie traktuje konkretnych faktów, jako odskoczni lub argumentów dla ogólnych koncepcyj, lecz interesują ją właśnie same te fakty w ich jednostkowości i odrębności. O ile jednak historyk sztuki nie ogranicza się do samego opisu zjawisk artystycznych w ich kolejności chronologicznej, lecz usiłuje powiązać je ze sobą, uchwycić ich sens i współzależność, musi tym

*) Praca niniejsza jest I rozdziałem z „Dziejów muzyki współczesnej" autora.

zjawiskom przyglądać się z jakiejś chociażby do niezbędnego minimum zredukowanej płaszczyzny estetyczno-światopoglądowej. Np. jeśli chodzi o historię muzyki, dało by się cały jej rozwój od początku niemal aż do końca XIX-go wieku przedstawić — i tak zazwyczaj się robi — jedynie od strony muzykologicznej, bądź przez badania strony formalno-muzycznej dzieł i ich faktury [1]), bądź też od strony psychologicznej biografii muzyków. Da się to przeprowadzić dlatego, iż w całym tym okresie twórczość muzyczna wyprzedzała na ogół koncepcje estetyczne i pozostawała w dużej niezależności od nich, same zaś koncepcje były mało rozbudowane i specjalnie w dziedzinie muzycznej ulegały nieistotnym jedynie zmianom, które, biorąc praktycznie, na artystów wpływały minimalnie.

W odniesieniu jednak do sztuki współczesnej, w której zachodzi jedyne w swoim rodzaju przeplatanie się najbardziej krańcowych eksperymentów twórczych z najpedantyczniej rozbudowanymi koncepcjami teoretyczno-estetycznymi, metoda taka okazuje się niewystarczająca. Nawet ci historycy muzyki, którzy są sami święcie przekonani, iż referują jedynie z pełnym obiektywizmem współczesne prądy i kierunki, właśnie przez to uznawanie wszystkich koncepcyj teoretyczno-estetycznych za „równouprawnione“, stają sami na stanowisku estetycznym, które byśmy nazwali konwencjonalizmem.

Skoro więc i tak przyjęcie pewnej postawy estetycznej wobec historii sztuki jest nieuniknione, lepiej stanąć na stanowisku, które otwiera szersze perspektywy niż konwencjonalizm i pozwala wyjaśnić więcej faktów. Nie będzie to bynajmniej stało na przeszkodzie obiektywizmowi, gdyż obiektywizm, to nie brak światopoglądu tylko metoda, przy pomocy której z pewnego punktu widzenia bada się wszystkie z j a w i s k a, nie zaś wydobywa się z nich tylko te, które dla danego punktu widzenia są szczególnie wygodne. Nieraz w toku dalszych rozważań będę miał okazję sprecyzować moje poglądy estetyczne na ten lub inny odcinek zagadnienia. Tu na wstępie podam tylko pewne zasady najogólniejsze, potrzebne do zrozumienia specyficznych cech samej ewolucji historycznej sztuki.

Albowiem dzieje sztuki zasadniczo różnią się od historii jakiejkolwiek innej dziedziny twórczości ludzkiej w jednym bardzo ważnym punkcie: w samej „metodzie“ ewolucji. O ile np. w nauce,

---

1) Ale to również jest już pewną postawą estetyczną wobec muzyki.

technice, w procesach społeczno-gospodarczych [2]), ewolucja polega na coraz większym zbliżaniu się do pewnego ideału, na coraz pełniejszym realizowaniu celów, przyświecających tym dążeniom w formie mniej lub więcej sprecyzowanej od początku, — o tyle w dziejach rozwoju sztuki obserwujemy zjawisko zasadniczo odmienne: cel jest realizowany już od razu w wybitnych dziełach każdej epoki, a mimo to osiągnięcie tego celu nie powoduje zakończenia procesu ewolucyjnego, nie czyni sztuki zbędną, ani nie doprowadza jej do skostnienia w tym już zdobytym ideale. We wspomnianych wyżej dziedzinach zdobycze epok poprzednich, gdy ogólny postęp je wyprzedził, są bądź odrzucane jako błędne i pozbawione aktualności, bądź są wmontowywane jako jedna z cegiełek w coraz potężniejszy gmach zdobyczy. Widzimy to najlepiej w rozwoju nauki, gdzie postęp powoduje albo zdemaskowanie teoryj mylnych i definitywne ich odrzucenie, albo też przyjęcie wcześniejszych zdobyczy jako części składowej szerszego systemu. Np. fizyka współczesna, mimo iż tak bardzo oddaliła się od mechaniki Newtona, nie obaliła jej, lecz włączyła do swych zdobyczy jako przypadek szczególny szerszego systemu. Cel zaś przyświecający zarówno Newtonowi, jak i Einsteinowi i Planckowi był ten sam.

W sztuce przeciwnie — najcelniejsze dzieła epok minionych nie stają się w epokach późniejszych częściami składowymi nowych systemów artystycznych, lecz (pomijając oczywiście fluktuacje smaku estetycznego względnie indywidualne idiosynkrazje) zachowują stale swą pełną wartość i aktualność. Rzeźba grecka, architektura gotyku, malarstwo włoskie, muzyka Bacha — mają dla nas wartość nie jako antycypacje obecnych zdobyczy artystycznych, lecz jako arcydzieła same w sobie. Nie tylko nie jesteśmy skłonni patrzeć na nie z góry w poczuciu wyższości naszej własnej epoki, lecz przeciwnie nieraz upatrujemy w tych arcydziełach minionych epok niedościgłe wzory, co wywołuje u niektórych myślicieli przekonanie, iż ewolucja w sztuce, przynajmniej od pewnego czasu, odbywa się w kierunku przeciwnym niż w innych dziedzinach, nie jest rozwojem, ale staczaniem się ku upadkowi. W przeciwieństwie do nauki, gdzie obserwujemy nie zmienność celu, lecz deprecjonowanie w miarę postępu zdobyczy epok poprzednich, w sztuce obserwujemy niezmienną aktualność największych osiągnięć każdej

---

[2]) O ile się zakłada, że w tej ostatniej dziedzinie również mamy do czynienia z konsekwentną ewolucją.

epoki w postaci arcydzieł, natomiast licznym i kapryśnym zmianom ulega sam ideał twórczości artystycznej.

Arcydzieła pozostają wieczne, lecz droga, którą one znaczą jak kamienie milowe, bynajmniej nie jest prosta i konsekwentna. Wprawdzie w nauce mamy również okresy błądzenia po manowcach, jest to jednak brnięcie po omacku w ciemności, lecz zawsze w tym samym kierunku. W sztuce natomiast spostrzegamy ciągle świadome „skręcanie z drogi", mimo iż się jest w pełnym świetle i wspaniałe arcydzieła wskazują na to, że droga dotychczasowa nie była mylna. Nie tylko niemal z reguły każda następna epoka artystyczna odwraca się ze zniechęceniem od ideałów przyświecających epoce bezpośrednio poprzedzającej (nieraz tylko po to, by nawrócić do ideałów przyświecających epokom jeszcze wcześniejszym), ale nieraz w tych samych okresach historycznych widzimy występujące z równą mocą całkowicie przeciwne sobie, więcej nawet — bo sprzeczne ze sobą tendencje artystyczne. Wydaje się nawet, że ujęcie tego kalejdoskopu zjawisk w jednolity schemat ewolucyjny jest zadaniem z góry chybionym, z samej swej natury niewykonalnym.

*　　*　　*

Taki pogląd na dzieje sztuki polega jednak na pomieszaniu pewnych zasadniczych pojęć. Należy w sztuce odróżnić to, co jest statyczne, niezmienne, od tego, co jest dynamiczne. Sztuka jest jedyną dziedziną, w której twórczość ludzka jest swobodną niemal bez reszty, niemal całkowicie niezdeterminowana, jedyną dziedziną, w której mamy prawo mówić o dziele w ł a s n y m w 99 procentach [3]). Twórczość artystyczna nie jest skrępowana ani przez warunki zewnętrzne jak jakakolwiek inna dziedzina twórczości [4]), ani przez cele utylitarne [5]); nie znaczy to, iż w sztuce prawdziwie wolnej musi panować zupełna anarchia.

---

3) Nie znaczy to bynajmniej, że każda twórczość artystyczna jest w 99% własna i wolna. Ale właśnie miarą geniuszu jest procent jego samorzutności w realizacji zamierzeń twórczych.

4) Nawet w filozofii jesteśmy związani prawami logiki lub rozumu czystego.

5) Mam na myśli oczywiście p r a w d z i w ą twórczość artystyczną. Zresztą utylitarne przeznaczenie dzieła sztuki (jakie mamy np. w większości utworów Bacha, albo w architekturze), nie jest równoznaczne z tendencyjnością, przy której same zasady twórczości naginają się do narzuconych z zewnątrz zadań. W architekturze sztuka, mimo iż ma przeznaczenie użytkowe, może pozostać niezależna w swych elementach twórczych.

Wolność i anarchia nie są synonimami. Wolność prawdziwa polega na nakładaniu s o b i e s a m e m u więzów, norm i praw przez s i e b i e s a m e g o wytworzonych. Artysta tworzy nie tylko dzieło, lecz zasady, według których tworzy, i które sam narzuca swej wolności jako konieczność. W tym utożsamieniu wolności z koniecznością mamy nie ograniczenie twórczości, lecz przeciwnie, jak gdyby jej podwojenie. Największe arcydzieła powstawały z samoograniczenia się artysty.

Ale tu właśnie tkwi niebezpieczeństwo i t. zw. „męki twórczości“, bo artysta musi nie tylko znaleźć sam dla siebie sposób dojścia do wytyczonego ideału, lecz również stworzyć ten ideał. Różne epoki odmiennie ten ideał pojmowały, albo, ściślej mówiąc, tworzyły, stąd też wynika pozorna niekonsekwencja i nielogiczność dziejów sztuki, w której mamy, nie tak, jak w innych dziedzinach, coraz większe wznoszenie się, lecz wzloty i upadki. Szczyty artystyczne bywały osiągane już w zaraniu cywilizacji ludzkiej, już nawet w epoce kamiennej [6]), z drugiej strony nieraz w epokach o dosyć wysublimowanej kulturze umysłowej obserwujemy wyjałowienie nurtu artystycznego i nawet z naszej własnej perspektywy historycznej, możemy stwierdzić niższość produkcji artystycznej danej epoki od epok poprzednich.

* * *

Zwróciliśmy tu uwagę przede wszystkim na stronę dynamiczną sztuki, na to, co w niej powoduje zmienność. Na czym polegają jednak niezmienniki, stałe a konieczne elementy w twórczości artystycznej? O tym, że muszą one istnieć, świadczy z jednej strony wieczność sztuki, fakt, że nie ma epok ani kultur, które by nie znały samej potrzeby sztuki, z drugiej strony wieczność pewnych arcydzieł, trwających poprzez wszelkie zmiany psychiczne i kulturalne ludzkości w tym samym blasku i aureoli. Jednakże skąd się bierze niezaprzeczalne w dziejach sztuki zjawisko, iż pomimo kultu dla arcydzieł już powstałych wciąż trwa dążność do stwarzania nowych arcydzieł i to właśnie na drodze innej, jeszcze nie wypróbowanej?

Musimy tu wznieść się w rozumowaniu o „piętro“ wyżej. Gdy mówiliśmy o ideałach przyświecających poszczególnym epokom,

---

[6]) Np. rysunki na ścianach grot południowo-francuskich i hiszpańskich (Altamira, Santillane).

mieliśmy na myśli pewne koncepcje obiektywne, dające się sprecyzować, ująć w zamkniętą i skończoną formę. Ale ponad nimi jest jeszcze jeden bodziec i ten się nie zmienia, jest zawsze i wszędzie ten sam, lecz jest to bodziec subjektywny, nie dający się zamknąć w gotowej formułce. Możemy go nazwać potrzebą piękna, twórczym imperatywem kategorycznym itd. — ale wszystkie określenia będą niewystarczające. Nazwijmy to „p o t e n c j a l n o ś c i ą t w ó r c z ą“ człowieka, zakładając, iż terminem tym oznaczamy zarówno świadomość swej mocy i swobody twórczej, jak też poczucie niezwalczonej potrzeby wyładowania tej mocy w konkretnej twórczości, poczucie szczególnie potężnie występujące u artystów. Ten czynnik psychiczny dochodzi nieraz do takiego nasilenia w stosunku do innych władz duchowych człowieka, że stwarza złudzenie, jakoby był jakimś przymusem zewnętrznym, opętaniem zmuszającym artystę do tworzenia. Jeśli ta potencjalność twórcza jest u kogoś rozwinięta w słabym stopniu, wystarczy mu do wyładowania jej współtwórczość, t. zn. doznawanie rozkoszy estetycznej przy słuchaniu lub oglądaniu arcydzieł sztuki, proces najniesłuszniej przez niektórych uważany za bierny. Jeśli zaś nasilenie tej potencjalności jest większe, współtwórczość już nie wystarczy i ujście wewnętrznemu ciśnieniu tej mocy psychicznej może dać tylko własna twórczość. Dlatego wielki artysta przy największym kulcie dla istniejących arcydzieł musi tworzyć s a m n i e z a l e ż n i e i o d n o w a.

Potencjalność twórcza jest w istocie swojej nieskończona, tzn. nigdy się nie daje wyczerpać i zamknąć w gotowym dziele. Artysta, gdy skończy swoje dzieło, ma wrażenie, iż wypowiedział w nim wszystkie nurtujące go impulsy wewnętrzne — to nadaje jego dziełu cechy skończoności, adekwatności z wizją wewnętrzną. Natychmiast jednak, w chwili właśnie ukończenia tego dzieła, gdy odrywa się ono niejako od twórcy i zaczyna prowadzić żywot samoistny, artysta spostrzega się, iż potencjalność jego jest na nowo jakby nienaruszona, nietknięta, domaga się dalszych wyładowań, i w ten sposób pojawia się impuls — do kontynuacji nie już gotowego dzieła (cokolwiek się bowiem do niego doda lub od niego ujmie, odbiera mu właśnie charakter adekwatnego wyrazu wizji wewnętrznej), lecz do rozpoczęcia n o w e g o dzieła. Tajemnicze to, a tak codzienne dla każdego artysty zjawisko, kapitalnie ujmuje lapidarna definicja: „Twórczość prawdziwa jest zawsze s k o ń-

czona (w znaczeniu doskonałości subiektywnej gotowego dzieła), ale nigdy niedokończona (w znaczeniu potencjalnego przerastania twórczości ponad własny twór)". A że żadna nieskończoność nie może być wyczerpana przez elementy skończone, stąd się bierze wieczna młodość twórczości artystycznej, która przecież z istoty swojej polega na wyrażaniu nieskończoności w skończonych formach. Stąd konieczność dla artysty prawdziwie twórczego produkowania wciąż nowych dzieł, stąd w aspekcie ponadindywidualnym potrzeba ciągłego tworzenia sztuki od nowa.

* * *

Wobec tego, że nieskończoność potencji twórczej przerasta zdolność artysty do ujęcia jej w dziele, wyraża on w danym dziele właściwie nie samą tę potencję w jej czystości, lecz jej pewną konkretyzację, której dokonuje sam na drodze rozumowej. Musi ją zamknąć w pewne ramy, znaleźć dla nurtującego go impulsu twórczego pewne motywacje szczegółowe. Motywacje te jako konstrukcje o charakterze rozumowym mają charakter z natury swej skończony, nie mogą więc ująć nieskończoności w sposób definitywny, co powoduje z jednej strony omówione już przez nas zjawisko niewyczerpalności potencji twórczej w poszczególnym dziele, a z drugiej strony sprawia, iż pewne szczegóły tej twórczości dostają się do dzieła niejako poza ramami motywacji, skąd płynie złudzenie irracjonalności przynajmniej pewnych składników procesu twórczego [7]).

Otóż tę konkretyzację impulsu twórczego, czyli to, co określiliśmy jako motywacje szczegółowe, należy uznać za właściwą treść danego dzieła artystycznego, gdyż tu mamy właśnie ten najistotniejszy czynnik, który znajduje swój wyraz w konstrukcji formalnej, to co twórca chciał wypowiedzieć właśnie w danym dziele. Wszystkie inne treści dzieła, anekdotyczna fabuła, nastroje emocjonalne, tendencja ideowa itd., są wobec tych zasadni-

---

[7]) Oczywiście o kategoriach nieskończoności można rozumować również na drodze dyskursywnej (np. w matematyce), ale nie można tą nieskończonością posługiwać się dyskursywnie w rozumowaniu praktycznym, nastawionym na poszczególne wypadki i na konkretne szczegóły. Mogę skonstatować na drodze analizy obecność aspektu nieskończonościowego w danym dziele artystycznym, nie mogę jednak dyskursywnie wytłómaczyć, dlaczego aspekt ten wyraził się właśnie w tym, a nie innym ujęciu formalnym, ani nie mogę udowodnić, że jedynie takie ujęcie jest tu możliwe lub celowe.

6

czych motywacyj szczegółowych niejako wtórne, częstokroć przypadkowe, są raczej materiałem, na którym te motywacje się konkretyzują.

W rozważanym przez nas problemie należy również rozróżnić aspekty: indywidualny i ponadindywidualny. Motywacje, tworzące treść poszczególnych dzieł danego twórcy, są jak gdyby częściami szerszych ram o tym samym charakterze, ram będących uzasadnieniem wewnętrznym całej twórczości tego artysty. U niektórych twórców motywacje poszczególnych dzieł stanowią po prostu etapy realizacji tych samych motywacyj o charakterze ogólniejszym, innymi słowy — etapy realizacji jego ideału artystycznego. U innych droga rozwojowa ideału jest kapryśniejsza i zmienniejsza, znajdują tu swój wyraz fluktuacje wpływów, jakim ulega artysta, i zmiany jego dyspozycyj psychicznych. Naogół jednak u artystów prawdziwie i świadomie twórczych poprzez te wszystkie zmiany przegląda jakieś jedno nastawienie, które stanowi o jego t. zw. „obliczu duchowym". Wobec tego jednak, że motywacje, jak już zaznaczyliśmy, mają charakter pewnych uzasadnień rozumowych, a kategorie rozumowe w każdej epoce są mniej więcej powszechne, ze sumowania się poszczególnych motywacyj indywidualnych tworzą się m o t y w a c j e z b i o r o w e, ogólne. Działają tu prawa naśladownictwa i mody. Bodziec do powstania takiej mody dają jednostki twórcze, uzasadnienia jej dokonują zazwyczaj krytycy i intepretatorzy, ale zdarza się również, że dopiero uświadomienie i rozumowe uzasadnienie przez teoretyka dążeń „wiszących w powietrzu" stwarza odpowiedni impuls u twórców do realizacji tych właśnie, a nie innych ideałów [8]). Ponieważ chodzi tu o motywacje r o z u m o w e, prymat twórców nie jest konieczny. Ich potencja twórcza i tak znajduje dostateczne pole do działalności właśnie w wypełnieniu danych schematów rozumowych szczegółami, których, jak to już zaznaczyliśmy, żadne motywacje ramowe uzasadnić ani przewidzieć nie mogą. Rozmaite sposoby powstawania motywacyj zbiorowych mniej nas obchodzą, ważny jest sam niezaprzeczalny fakt wytwarzania się takich motywacyj; one są właśnie ideałami artystycznymi danej epoki lub grupy.

---

[8]) Przykładem może być działalność Herdera, który dopiero przez swoje pisma teoretyczne skierował w jednolite tory tendencje artystyczne istniejące już przed nim, ale jeszcze nieuświadamiane w pełni przez ówczesny niemiecki świat literacki. Dopiero dzięki Herderowi „znaleźli siebie" Goethe i Schiller, jak również późniejszy romantyzm niemiecki.

Różnica pomiędzy tymi motywacjami ogólnymi, a motywacjami szczegółowymi, tworzącymi idealną treść poszczególnych dzieł, jest tylko ilościowa; w obu wypadkach chodzi o znalezienie konkretnych ram rozumowych dla bezokreślnych dążeń potencjalności twórczej. Z tej jednorodności obu typów motywacyj wynika fakt, iż przy motywacjach ogólnych zachodzi ta sama niemożność wyczerpania nieskończoności potencji twórczej, co przy motywacjach szczegółowych, stąd też ideały i programy estetyczne nigdy nie obejmują wszystkich możliwości twórczych. Wywołuje to po pewnym czasie potrzebę zastąpienia ich przez nowe motywacje. Wobec tego, iż dokonywa się tego niejako po omacku, na drodze prób, to z tej, to z owej „strony", nie ma żadnej konieczności, by w tym kalejdoskopie motywacyj zbiorowych przezierała jakaś konsekwencja. Przeciwnie — zniechęcenie do poprzedniego ideału sklania jednostki twórcze i niezależne raczej do szukania rozwiązania „z przeciwnej strony" [9]).

* * *

Otóż zobaczyliśmy, że statyczny pierwiastek twórczości artystycznej, jaki znaleźliśmy w potencjalności twórczej — statyczny w sensie niewyczerpalnego, niejako nieruchomego środowiska, w którym jest jakgdyby zanurzony proces twórczy — jest właśnie źródłem tego, co w sztuce najbardziej zmienne: kalejdoskopowej zmiany ideałów i programów estetycznych. Do analogicznego wyniku dochodzimy rozpatrując zjawiska artystyczne od ich przeciwnego bieguna, od tego, co w nich najbardziej bierne, obiektywne, niezależnie od indywidualności twórczej artysty: od strony t w o r z y w a artystycznego.

Tu znowu natrafiamy na element całkowicie statyczny. Pojmuję tworzywo jak najogólniej, a wiec zarówno zewnętrznie, jako materiał, którym się posługują artyści dla utrwalenia swych koncepcyj artystycznych, a więc farby, kamień, drzewo, instrumenty muzyczne z ich ograniczonymi możliwościami itd. — jak też wew-

---

[9]) W epoce idealizmu romantycznego historycy sztuki zwracali uwagę wyłącznie na ten biegun i na tym polega jednostronność ich koncepcyj historiozoficznych w odniesieniu do sztuki. Uporządkowania wspomnianych fluktuacyj i kapryśnych zmian ideałów artystycznych nie umiano dokonać inaczej, jak na drodze skomplikowanych schematów historiozoficznych, operujących „tezami", „antytezami" i „syntezami" lub jeszcze bardziej abstrakcyjnymi „szufladkami", co i tak zmuszało do naginania faktów do teorii, względnie do pomijania faktów niedogodnych.

nętrznie, jako to wszystko, czego artysta nie tworzy sam ze siebie, lecz co mu jest dane, a więc przede wszystkim cała poprzedzająca go w czasie t r a d y c j a artystyczna i w ogóle całość treści i nastawień psychicznych, jakie artysta pośrednio czy bezpośrednio dziedziczy po poprzednich pokoleniach, innymi słowy ów sławny Taine'owski „wpływ środowiska, rasy i momentu". Tu również zaliczyć należy elementy leżące niejako na pograniczu światów zewnętrznego i wewnętrznego, jak prawa optyki czy akustyki, prawa logiki w dziełach literackich, a więc czynniki, z którymi artysta w swej twórczości może się liczyć lub nie, ale których nie może dowolnie modyfikować czy naginać do swoich potrzeb [10]). Najogólniej więc te elementy, które określiliśmy tu jako tworzywo, można by było zdefiniować w przeciwieństwie do czynnej par excellence potencjalności twórczej, jako elementy całkowicie bierne, dające się jedynie przez artystę opanowywać, urabiać, ale przez to samo również w pewnym stopniu wpływające na oblicze sztuki w poszczególnych epokach.

Właśnie wspominany przez nas moment opanowywania, urabiania wprowadza w odniesieniu do tworzywa, elementu biernego

---

[10]) Należy tu zrobić bardzo ważne zastrzeżenie w odniesieniu do muzyki. Elementy takie, jak tonacje, prawa harmonii, kontrapunktu itd. — czyli w pewnym stopniu bezpośredni materiał, jakim operuje kompozytor, n i e p o w i n n y być uważane za tworzywo. Złudzenie epoki pozytywistycznej, jakobyśmy mieli tu do czynienia z niezmiennymi prawami, dającymi się uzasadnić na drodze fizyczno-akustycznej (teorie przydźwięków, tonów kombinacyjnych, dudnień itd.), zostały już dawno przezwyciężone. Być może, pogląd biegunowo przeciwny — iż mamy tu jedynie przypadkowe konwencje, w najlepszym razie systematyzację praktyki twórców — jest również zbyt jednostronny. Osobiście skłonny jestem upatrywać w elementach jak harmonia, tonacje itd. intuicyjne sposoby wyrażania na materiale dźwiękowym pewnych dyspozycyj psychologicznych, dyspozycyj mających swoją własną prawidłowość niezależną od kaprysów tego lub innego pokolenia kompozytorów. Ważnym jednak jest to, że powyższe elementy muzyczne nie są j e d y n i e koniecznym sposobem transpozycji tych dyspozycyj na plan akustyczny. Można jej dokonać również i w inny sposób, w wyborze więc tej, a nie innej transpozycji mamy już moment twórczości, moment czynnego postępowania artysty. A więc tym samym nie możemy elementów tych uważać za zgóry dane. Ujmowane w tym aspekcie tonacje, harmonia itd. nie są tworzywem i należą do kategorii ś r o d k ó w f o r m a l n y c h, co jeszcze rozważymy szczegółowo poniżej (str. 91). Natomiast ujmowane z punktu widzenia tradycji, pewnych nawyków, którym twórca ulega, albo je przezwycięża, oczywiście elementy te również mogą być rozpatrywane jako tło, a więc d a n e artyście tworzywo. O tym dosyć subtelnym, a jednak niezbędnym rozróżnieniu, trzeba stale pamiętać przy czytaniu dalszych rozważań.

czyli w zasadzie swej statycznego, również możliwość ewolucji, która by tu polegała na *stopniu* opanowania tworzywa, różnym w odmiennych epokach. Ewolucja ta ma jednak zupełnie inny charakter niż ewolucja ideałów estetycznych. Tutaj cel pozostaje wciąż ten sam: niezmienne, w swej zasadzie oporne tworzywo. Opanowywanie jego, jako czegoś zewnętrznego w stosunku do artysty, przedstawia pełną analogię do opanowywania tajemnic „świata zastanego" przez naukę. To też tu trafiamy na tę jedyną dziedzinę sztuki, w której ewolucja ma cechy ciągłości i konsekwencji. Najwyraźniej występuje to w odniesieniu do materiału artystycznego. Zdobycze poprzednich pokoleń nie zostają tu odrzucone jako niepotrzebne, stanowią szczeble dalszych osiągnięć. A więc czysto techniczne udoskonalenia farb lub materiałów architektonicznych, rozwój techniki budowlanej, postępy w konstruowaniu coraz doskonalszych, rozporządzających większymi możliwościami instrumentów muzycznych, w ogóle rozwój instrumentacji, korzystającej z doświadczeń poprzednich pokoleń — w tych wszystkich dziedzinach mamy niewątpliwie prawo mówić o ciągłej linii rozwojowej w sensie coraz większego doskonalenia materiału i dostarczania twórcom coraz bogatszych możliwości [11]).

Podobny, choć nie identyczny, wpływ na ewolucję sztuki wywierają również te elementy tworzywa, które określiliśmy jako wewnętrzne. Nie zamykam bynajmniej oczu na zasadnicze różnice dzielące te czynniki od materiału *stricto sensu,* ale jeśli umieszczam je razem w ogólnej kategorii „tworzywa", to dlatego, iż wywody niniejsze nie są jakąś rozbudowaną i zamkniętą teorią estetyczną, tylko przedstawieniem zasad, pozwalających nam sprecyzować zjawiska rozwojowe sztuki. Otóż ewolucja w odniesieniu do tego „tworzywa wewnętrznego" ma takie same skutki, mimo iż jej przebieg jest odmienny. W rozważanych wyżej wypadkach była ta ewolucja wynikiem coraz większego opanowywania niezmiennego w zasadzie materiału, tu zaś chodzi nie tyle o opanowywanie, ile o automatyczne w pewnym względzie wyładowywanie danych z zewnątrz, ale zmiennych czynników. Ustosunkowanie się do tego tworzywa pozostaje na ogół niezmienne, natomiast zmianom ulega

---

[11]) Pomijam tu jako nieistotny dla naszych rozważań fakt przypadkowych przerw w tradycji, jak np. zagubienie tajemnicy wyrobu takich, a nie innych farb, albo, by dać przykład z muzyki, zaniknięcie sekretu wyrobu skrzypiec Stradivariusa.

samo tworzywo. Są to jednak zmiany **c i ą g ł e**, polegają na nakładaniu się na poprzednie złoża tradycji i dyspozycyj psychicznych coraz to nowszych elementów, na ciągłym procentowaniu kapitału zakładowego, który pozostaje nienaruszony. Nie znaczy to, że każdy artysta zawsze świadomie sięga do całej poprzedzającej go tradycji artystycznej lub celowo wyraża w swym dziele psychikę swojej epoki, będącą organicznym wytworem „psychik" wszystkich poprzednich epok, ale, nawet gdy nie chce tego czynić, nie może tych czynników wyeliminować, bo w tej lub innej postaci determinują one zawsze jego własną mentalność. Dlatego też najbardziej pedantycznie przeprowadzane nawroty do dawnych stylów zawsze w wyniku dają coś nowego; przy największej skrupulatności nie potrafimy tworzyć tak, jak tworzyli malarze prymitywu włoskiego lub współcześni Bacha — zawsze w tych dziełach znajdzie się to wszystko, co nas od tych epok dzieli, plus nasze historyczne już rozumienie tych stylów. Jeżeli chodzi więc o typ ewolucji, pomimo zasadniczej różności elementów, praktycznie mamy wynik ten sam, co przy opanowywaniu materiału: ewolucję ciągłą i jednokierunkową.

* * *

Powyżej wymienionych czynników nie wolno ignorować historykowi sztuki. Nie pozostają one bez wpływu na oblicze formalne sztuki — wystarczy tu wspomnieć chociażby rolę, jaką odegrała technika żelbetonowa na ukształtowanie się stylu współczesnej architektury, albo udoskonalenie budowy instrumentów w nowoczesnej orkiestracji. Niemniejszy wpływ wywierają ogólne determinanty tradycji i dyspozycyj psychicznych — truizmem było by wspominanie najprzeróżniejszych przełamań, jakie w pryzmatach różnych epok przechodziła tradycja sztuki greckiej, albo znaczenie, jakie dla sztuki współczesnej ma niepokój i skłócenie psychiczne właściwe naszej epoce. Czynniki powyższe nie są jednak wystarczające dla wyjaśnienia oblicza sztuki w danej epoce [12]). Nie tworzą one jeszcze stylu. Styl powstaje niejako pomiędzy tworzywem a motywacjami zbiorowymi, czyli tam, gdzie powstaje **f o r m a** artystyczna. Forma jest elementem uważanym przez wielu estetyków i historyków sztuki za jedyny składnik twórczości arty-

---

12) Właśnie jednostronnością historii sztuki w epoce pozytywistycznej było opieranie się wyłącznie na tym biegunie ewolucji artystycznej.

stycznej, dający się badać naukowo. W istocie jest to jedyny element dany badaczowi bezpośrednio w dziele, jedyny podlegający konkretnej analizie i opisowi. Ale właśnie tylko analizie i opisowi. Analiza czysto formalna jeszcze dzieła sztuki nie wyjaśnia. Oddzielanie dzieła od twórcy i odbiorcy zacieśnia ogromnie pole badania dziejów sztuki i nie może wytłumaczyć wszystkich jej procesów. Nie znaczy to bynajmniej, bym uważał formę za składnik mniej ważny od innych. Przeciwnie, jest to czynnik jeden z najważniejszych, bo tu chwytamy twórczość niejako na gorącym uczynku. Forma jest właśnie tym, co artysta tworzy, metodą dzięki której nieuchwytna i nieskończona potencja twórcza zostaje utrwalona. Tylko forma pozwala uznać dzieło artystyczne za t w ó r. Gdyby artysta mógl bez pośrednictwa dzieła sztuki, t. zn. bez medium materialnego, drogą jakiejś telepatii komunikować odbiorcom swoje przeżycia i bodźce wewnętrzne, nie tworzylby nic. Dzieło sztuki jest wprawdzie środkiem, służącym do tego samego celu, bo w swym przeznaczeniu końcowym ma wywolywać u odbiorcy analogiczne (nie identyczne) [13]) z twórcą przeżycia, ale poza tym samo przez się istnieje jako „dzieło stworzone“, jest jedynym realnym śladem mocy twórczej artysty.

Wobec tego, że forma, jak już wspomnieliśmy, znajduje się na skrzyżowaniu motywacyj estetycznych z oporem tworzywa, ewolucja jej ma cechy właściwe obu tym biegunom. A więc jest równocześnie konsekwentna i niekonsekwentna, ciągła i nieciągla. Zależnie od tego, do którego bieguna się więcej zbliża, zmienia się też charakter ewolucji. W okresie panowania tego samego ideału artystycznego, co kasuje niejako dynamiczny wpływ bieguna czynnego, ewolucja odbywa się konsekwentnie na wzór doskonalenia się w opanowywaniu tworzywa. Wówczas mówimy o rozwoju techniki formalnej, o rozwoju rzemiosła. Przykładami tego będą: ewolucja techniki imitacyjno-naśladowczej w plastyce przez cały okres naturalistycznego ideału naśladowania natury, rozwój techniki polifonicznej w muzyce w epoce, kiedy w doskonałości kontrapunktu upatrywano główny cel muzyki itd. Z chwilą zmiany ideału, równie kapryśne skoki zachodzą w traktowaniu formy, tyle że rzemiosło nabyte w poprzednim okresie nie ginie, lecz zostaje zużytkowane do nowych celów, przeważnie w sposób tak odmienny od poprzedniego, iż daje to wrażenie zupełnego przewrotu techniki

13) Por. str. 96, 97.

formalnej [14]). Właśnie wtenczas, gdy o zmianie form decyduje nie ilościowe udoskonalanie w ramach tego samego stylu, lecz gdy formę tę determinują nowe motywacje artystyczne, mające, jak to zaznaczyliśmy na str. 82, charakter powszechny dla danej epoki, powstaje jak gdyby nowe zbiorowe widzenie piękna, nowa wola formalno-twórcza, owo sławne Rieglowskie „Kunstwollen" [15]). Ogólnie więc ujmując procesy rozwojowe w sztuce, obok czysto kalejdoskopowej zmiany ideałów estetycznych, obok – z drugiej strony — ściśle konsekwentnego i ciągłego opanowywania tworzywa, mamy ewolucję form, której ciągłość i skoki występują naprzemian, gdzie, dokładniej mówiąc, mamy niekonsekwentne zmiany okresów, w łonie swoim wykazujących rozwój całkowicie konsekwentny.

Na tej drodze uzyskuje się rozwiązanie kontrowersji pomiędzy zwolennikami genetyczno-rozwojowego pojmowania dziejów sztuki a rzecznikami tezy o rytmiczno-biegunowym charakterze ewolucji artystycznej. Pierwsi z nich przez jednostronne uwzględnianie faktu opanowywania tworzywa jedynie w ten sposób ujmują rozwój form, inni znowuż, równie jednostronnie, kładąc nacisk na postępujący kontrastami rozwój motywacyj (mających w najbardziej schematycznym ujęciu charakter rytmicznego oscylowania pomię-

---

14) W tym punkcie następuje synteza tradycji z nowatorstwem. Drogi, na których ta synteza się dokonuje, mogą być rozmaite. Nowatorstwo może polegać na nieśmiałym i stopniowym modyfikowaniu środków tradycyjnych, kiedyindziej znowuż wyraźnie akcentuje swoją odrębność, radykalnie odcinając się od tradycji, pełna zaś synteza następuje dopiero później. Ale ważne jest, iż nawet przy tym ostatnim, że tak powiem, Heglowskim systemie kroczenia przez tezę, antytezę i syntezę (charakterystycznym dla ostatniego pięćdziesięciolecia), antyteza nigdy nie jest stuprocentowym przeciwieństwem tradycji, zawsze jeszcze pewne elementy tradycji w sobie zawiera. Jeżeli mimo to niektóre rewolucyjne zjawiska w formie artystycznej sprawiają wrażenie całkowitego odcięcia się od tradycji, jest to spowodowane przez fakt, iż w naszym doznawaniu artystycznym reagujemy na pewne c a ł o ś c i zjawiskowe, doznawanie to jest syntetyczne i w syntezie tej już się nie wyczuwa dających się wykryć przez analizę badawczą elementów tradycyjnych. Składniki świeże i nowe zbyt mocno zabarwiają całość doznania, przez swoje sąsiedztwo, jak gdyby o d m ł a d z a j ą składniki formy, odziedziczone po poprzednich stylach, nadają im w kompleksach inną rolę i znaczenie. Ta właśnie kompleksowo-syntetyczna właściwość naszych doznań estetycznych jest również przyczyną szybszego niżby się należało spodziewać zużywania się środków formalnych, por. str. 90.

15) Por. A. R i e g l: G e s a m m e l t e A u f s ä t z e, 1929, Przedmowa, str. XVI i nast.

dzy biegunami: idealizm — naturalizm), usilują wszystkie przemiany formalne wtłoczyć w ten biegunowy rytm [16]).

* * *

Trzeba dobrze zdawać sobie z tego sprawę, c o w formie ulega zmianom. Tak obiegowy w rozważaniach o sztuce termin, jakim jest forma, nie jest bynajmniej terminem prostym. Nazwa ta obejmuje zarówno to, co niektórzy uważają za wyłączną treść terminu „forma", a więc konstrukcję, powiązanie wielości elementów w organiczną, nierozerwalną jedność, — jak również składniki, które są częściami tej konstrukcji i które ściślej byłoby nazwać ś r o d k a m i f o r m a l n y m i. Otóż środki formalne, poza cechami usprawniającymi je do stania się składnikami konstrukcji formalnej (czym będzie najogólniej mówiąc potencjalna podatność do łączenia[17]) się z innymi elementami w jedności wyższego rzędu), mają równocześnie zdolność ekspresywną, zdolność wyrażania (niezależnie od tego czy są, czy nie są powiązane w konstrukcję wyższego rzędu) pewnych treści pozaformalnych. Właśnie to podwójne oblicze środków formalnych decyduje o charakterze ich ewolucji. Rozwój idzie tu jak gdyby dwoma torami, jest wywołany bądź przez bodźce pozaformalne, bądź przez przyczyny wewnętrzno-formalne.

Środki formalne są jedynym składnikiem formy naprawdę ulegającym przemianom. Forma jako konstrukcja, jako jedność w wielości jest postulatem, który albo bywa realizowany, albo nie, albo bywa w y m a g a n y (w okresach, gdy motywacje estetyczne skłaniają się ku ideałom doskonałości formalnej — klasycyzm, formizm), albo też nie (w okresach antyklasycystycznych, romantycznych lub naturalistycznych, kiedy motywacje estetyczne kładą większy nacisk na treść dzieła sztuki niż na doskonałość formalną, zwracają główną uwagę na same środki formalne w ich ekspresywnej funkcji, pomijając konstruktywność całości). Poza tymi

---

16) Należy z naciskiem podkreślić, iż formalne bieguny: klasycyzm i antyklasycyzm nie są bynajmniej ścisłymi odpowiednikami idealizmu i naturalizmu.

17) Łączenie się to może być dokonane zarówno przez wiązanie, a więc przez wydobywanie pewnej kierunkowości napięć tkwiących w środkach formalnych, jak przez przeciwstawianie, kontrast pomiędzy elementami. Kontrast jest równie powszechną metodą konstruowania formalnego jak łączenie elementów, dążących do siebie dynamicznie.

dwiema alternatywami trzeciej możliwości nie ma [18]). Właśnie owa zmiana klasycyzującej i antyklasycznej postawy, przywiązywanie większej wagi naprzemian do konstrukcji lub do środków formalnych jako takich, jest w ewolucji formy dziedziną, w której modyfikacje są uwarunkowane przez zmiany motywacji artystycznych. Wpływ bieguna biernego — a więc omówionego przez nas wyżej procesu opanowywania tworzywa — na ewolucję formy, dotyczy również wyłącznie środków formalnych. Jest to tak oczywiste, że nie wymaga bliższych wyjaśnień. Poza tymi dwoma aspektami, w których przemiany form uwarunkowane są przez czynniki pozaformalne, istnieje jeszcze trzecia przyczyna powodująca modyfikacje formy, tym razem przyczyna wewnętrzno-formalna. I znowu modyfikacje dotyczą nie formy jako konstrukcji, lecz środków formalnych.

Charakterystyczną cechą tych środków jest ich z u ż y w a n i e s i ę. Nawet w okresie panowania tego samego stylu, podczas gdy rozwój formalny polega w zasadzie na ilościowym niejako opanowywaniu środków, proces ten bynajmniej nie jest mechanicznym wyczerpywaniem wszystkich środków właściwych danemu stylowi. Teoretycznie ilość kombinacyj elementów formalnych jest w ramach każdego stylu nieskończona. W praktyce jednak kombinacje zbyt podobne do siebie nie dają wrażenia różności, wydają się po prostu powtórzeniem środków już użytych, a że każdy prawdziwy artysta dąży do twórczości, a nie do eksploatowania wynalazków swoich poprzedników [19]), ilość naprawdę odmiennych kombinacyj formalnych w ramach danego stylu ulega znacznemu ograniczeniu i po pewnym czasie zostaje wyczerpana [20]). Przy zbyt masowym użyciu podobnych do siebie środków występuje ten sam objaw, jaki konstatujemy przy działaniu narkotyków: środki te po prostu przestają działać, tracą swoje znaczenie ekspresywne, zużywając się, przestają być formalnymi odpowiednikami tych treści, jakie miały wyrażać. Doprowadza to bądź do zastąpienia ich przez zupełnie nowe metody wyrazu

18) Zmienia się wprawdzie nawet w okresach klasycyzująco-formistycznych s p o s ó b osiągania jedności w wielości. Tu mamy jednak do czynienia z ewolucją schematów formalnych (w muzyce np. fuga, sonata itd.), które z konstrukcją *in abstracto* nie są równoznaczne i należą raczej również do kategorii ś r o d k ó w f o r m a l n y c h.

19) Funkcję tę spełniają epigoni.

20) Zużywają się tedy nietyle poszczególne „chwyty" formalne, ile ich kompleksy, por. uw. 14.

formalnego, co powoduje zmianę stylu jeszcze w okresie trwania tych samych motywacji treściowych, bądź też zniechęcenie wobec zużytych środków zostaje przerzucone na same motywacje i wywołuje zmianę ideału artystycznego.

* * *

Jak już zaznaczyliśmy, forma leży na skrzyżowaniu ideałów artystycznych, a więc konkretnych motywacyj bezokreślnej potencjalności twórczej z biernym tworzywem. Skrzyżowanie się to nie jest jakąś linią matematyczną, pozbawioną szerokości, lecz przeciwnie stanowi najbardziej realnie uchwytny, jedynie namacalny fenomen procesu artystycznego, fenomen mający jak gdyby swoją „szerokość“ i swoje „granice“ z jednej strony z motywacjami artystycznymi czyli treścią, z drugiej strony z tworzywem. Chcielibyśmy tu właśnie poświęcić jeszcze parę słów analizie tych „granic“.

W obu wypadkach mamy do czynienia z elementami o podwójnym obliczu. Granicę pomiędzy motywacjami a formą stanowi „wizja wewnętrzna“, którą w równej mierze można uważać za formę dzieła, bo zawiera w sobie już cały pomysł formalny, jak za treść, gdyż jeszcze nie została wyrażona środkami materialnymi. Same motywacje szczegółowe, treść czysta, jeszcze nie zawierają w sobie konkretnego „wzoru“ dzieła. Jeśli np. kompozytor ma już koncepcję utworu muzycznego, dokąd myśli o dźwiękach tej muzyki, mamy jeszcze do czynienia jedynie z konkretyzacją aktu twórczego w motywacje szczegółowe. Z chwilą dopiero, gdy zaczyna m y ś l e ć d ź w i ę k a m i, tworzy się „wizja wewnętrzna“, powstaje subjektywna adekwacja treści z formą, której mniej lub więcej dokładne „ujawnienie“ w tworzywie materialnym, jej „uformowanie“, jest już kwestią talentu i techniki kompozytora.

Jeżeli chodzi o stan graniczny pomiędzy formą a tworzywem, jego podwójna przynależność do obu sąsiadujących dziedzin ujawnia się najlepiej w poruszonym już przez nas przykładzie tonacyj, harmonii itd. (patrz str. 84 uw. 10). Elementy te, jako istniejące w tradycji zarówno determinują nastawienia twórcy, jak tworzą, przez oswojenie się z nimi odbiorcy, pomost pomiędzy twórcą a odbiorcą. W tym sensie są artyście d a n e. Ale nie są dane przez naturę, nie istnieją gdzieś same przez się, lecz kiedyś wcześniej zostały stworzone przez zbiorową pracę pokoleń artystów i odbiorców. Jeżeli więc należą do t w o r z y w a, to z tego samego tytułu

co cała tradycja artystyczna, której poszczególne składniki w momencie ich powstania również nie były tworzywem, lecz twórczością. Trzeba o tym pamiętać, że cały tak szeroko i głęboko rozbuwany system teorii muzyki z epoki panowania tonacji dur-moll, mimo iż w pewnym względzie (ale nie bez reszty!) tak ładnie pokrywa się z prawami akustyki, jest dziełem sztuki, a nie nauki, został s t w o r z o n y, nie zaś odkryty.

Nie stworzone, lecz wynikające z ustroju psycho-fizycznego człowieka są jedynie pewne najogólniejsze dyspozycje w stosunku do elementów dźwiękowych, takie jak konieczność posługiwania się w muzyce nieciągłym szeregiem tonów, jak tendencja do dynamizacji stosunków pomiędzy pewnymi tonami, stwarzania pomiędzy nimi hierarchji napięć, co leży u podstawy tonacyj, pokrewna tendencja do wyróżniania we współbrzmieniach elementów statycznych i dynamicznych, co prowadzi do rozróżnienia: konsonans — dysonans itd. Ale konkretne realizacje tych dyspozycyj na materiale dźwiękowym mogą być wielorakie i tu już zaczyna się wolna twórczość, tylko że twórczość w tej dziedzinie ma charakter zdecydowanie bardziej z b i o r o w y niż w innych dziedzinach. Każdorazowy „język dźwiękowy“ danego pokolenia lub danej grupy etnograficznej jest w rezultacie wypadkową zbiorowych „tworów“ poszczególnych artystów, ale artyści ci mają wrażenie, że po prostu wydobywają na wierzch ukryte w zbiorowości sposoby słyszenia.

Jest tu duża analogja do mowy ludzkiej. Myśl ludzka jest w zasadzie jednorodna. Również powszechne jest zjawisko konkretyzacji tej myśli w języku. Nie ma natomiast żadnej apriorycznej konieczności dyktującej tylko taką, a nie inną konkretyzację dźwiękowo-językową myśli, czego najlepszym dowodem jest wielość języków. Otóż język jest niewątpliwie tworem ludzkim, ale niepodobieństwem jest wskazać na właściwego twórcę każdego języka. Mamy tu przykład twórczości *par excellence* zbiorowej. Jeśli chodzi o udoskonalenie języka, niewątpliwie dokonywują go w pierwszym rzędzie artyści, pisarze — w znacznie mniejszym stopniu teoretycy — ale wszyscy oni w swej twórczości językowej również mają poczucie jedynie wydobywania na wierzch tendencyj zbiorowych. Otóż każdy język, mimo iż jest zdumiewającym w swej subtelności i doskonałości tworem ludzkim, ma ograniczone „życie“. Przestaje istnieć nie poto, by być zastąpionym przez twór doskonalszy (częstokroć dzieje się odwrotnie), ale po prostu dlatego,

iż twórczość językowa odbywa się ciągle, jako taka wprowadza ustawiczne zmiany, których suma w pewnym momencie staje się tak wielka, iż już nie możemy mówić o tym samym języku. Łacina była językiem tak precyzyjnym, że nie było potrzeby jej zastępowania przez inny język, a jednak twórcza praca pokoleń doprowadziła ją do takiej modyfikacji, że już w średniowieczu mowa, którą się posługiwali Rzymianie, stała się po prostu innym językiem. W miejsce łaciny przyszedł włoski. I jakkolwiek nie możemy sobie wyobrazić współczesnego włoskiego bez działalności Dantego, Boccacia, Petrarki i innych, nie możemy sobie również wyobrazić twórczości językowej tych wielkich pisarzy, gdyby nie mieli oni już do dyspozycji dialektów żyjących w ustach ludu.

Podobnie system dur-moll został stworzony przez kompozytorów europejskich w XVI i XVII wieku, ale twórczość ta nie polegała na wymyślaniu nowego języka muzycznego, na dowolnym, czysto teoretycznym wybraniu z tonacyj kościelnych właśnie tych, a nie innych skal, na wyprowadzeniu homofonicznej harmoniki z przypadkowych współbrzmień linearnej techniki kontrapunktycznej, lecz na usankcjonowaniu i twórczym rozwinięciu tendencyj, istniejących w szerokim społeczeństwie już wcześniej, i już wcześniej, bez uzasadnień teoretycznych, stosowanych w muzyce popularnej.

Z faktu tego nie należy jednak — jak to się częstokroć czyni — wyciągać zbyt pochopnego wniosku, iż system dur-moll i właściwa mu harmonika są jakąś bezwzględną doskonałością, nareszcie przez ludzkość odkrytą po długich poszukiwaniach. Jest to po prostu zbiorowe stworzenie nowego języka muzycznego, język ten nie jest jednak ani jedyny możliwy, ani najdoskonalszy, ani nie musi być wieczny. Po pewnym czasie zostanie zastąpiony przez inny język muzyczny, tak jak każdy prawdziwy, żywy język. Nie znaczy to, by arcydzieła oparte na tym systemie miały stracić swoją wartość dla przyszłych pokoleń, tak jak nie straciły jej dzieła Horacego czy Owidiusza, mimo iż łacina już oddawna nie żyje. Zacieśnia się jedynie zakres wpływu. W naszych czasach rozkoszować się wykwintem mowy horacjańskiej mogą jedynie znawcy łaciny, podobnie coraz szczuplejsze jest grono ludzi umiejących bezpośrednio odczuć urok muzyki średniowiecznej.

Porównanie z językiem wyjaśnia jeszcze jedną sprawę. Stwierdziliśmy, iż w gruncie rzeczy tonacje i harmoniki poszczególnych

epok i grup etnicznych są właściwie środkami formalnymi. Ale zasięg i czas trwania tych środków jest bez porównania większy niż zasięg i czas trwania środków składających się na pewien styl artystyczny. W łonie tego samego „języka artystycznego“ możliwe są najrozmaitsze style indywidualne, a nawet zbiorowe, podobnie jak zmiana stylu literackiego nie pociąga za sobą tak istotnych modyfikacyj językowych, by można było mówić o zmianie języka. Zatrzymujemy więc to rozróżnienie pomiędzy „językiem artystycznym“ a „stylem artystycznym“, gdyż będzie to nam potrzebne przy dalszych rozważaniach.

* * *

Wywody powyższe możemy streścić w sposób następujący: większość teoryj estetycznych nie umie wyjaśnić swoistości przebiegu dziejów sztuki przez to, iż nie uwzględnia w równej mierze wszystkich elementów wchodzących tu w grę i kładzie zbytni nacisk na jeden z czynników (por. uw. 9 i 12). W najbardziej schematycznym ujęciu czynniki te możemy przedstawić w tablicy następującej:

Element czynny	Elementy pośrednie		Element bierny
I	II	III	IV
POTENCJALNOŚĆ TWÓRCZA	MOTYWACJE TWÓRCZE	FORMA	TWORZYWO
	a) motywacje ogólne, zbiorowe = ideały i programy estetyczne epoki; b) motywacje szczegółowe, stanowiące „czystą treść“ poszczególnego dzieła sztuki.	a) „czysta forma“ = ideał konstrukcji jedności w wielości; b) środki formalne, do których należy również zaliczyć schematy formalne (porównaj uwagę 18).	a) tworzywo zewnętrzne = materiał właśc.; b) tworzywo wewnętrzne = tradycja i odziedziczone lub nabyte dyspozycje psychiczne; c) prawa fizyczne i psychofizyczne.

WIZJA WEWNĘTRZNA JĘZYK ARTYSTYCZNY

S T Y L

Biegunem czynnym *par excellence* jest jedynie element I; całkowicie bierny jest tylko element IV. Elementy te nie mogą się zetknąć ze sobą bezpośrednio, kontakt ten umożliwiają elementy pośrednie dzięki temu, iż w nich czynność i bierność są niejako zmieszane. Motywacje twórcze konkretyzują proces artystyczny (dokonywują syntezy pomiędzy elementami I a IV) na planie psychicznym, determinują bezokreślną potencjalność twórczą przez jej związanie z dyspozycjami psychicznymi lub nawet z koniecznościami, narzuconymi przez materiał *stricto sensu*. W formie odbywa się synteza pomiędzy tymi samymi elementami biegunowymi na planie fizycznym, następuje konkretyzacja materialna impulsu twórczego. Ponieważ przejście od czystej potencjalności do konkretnej formy jest możliwe tylko przy pomocy elementu II, a ponieważ z drugiej strony forma jest zawsze w pewnym stopniu uzależniona od tworzywa, w konkrecie artystycznym, jakim jest dzieło sztuki, występują w organicznej spoistości w s z y s t k i e wyróżnione przez nas abstrakcyjnie czynniki. Przy rozważaniu więc jakichkolwiek procesów artystycznych należy pamiętać o wszystkich tych czterech elementach, i tylko przy uwzględnianiu ich wzajemnej gry będziemy mogli zrozumieć swoistość przebiegu dziejów sztuki.

W tablicy na stronie 94 znajduje się również pojęcie s t y l, któregośmy jeszcze nie sprecyzowali. W dotychczasowych rozważaniach posługiwaliśmy się tym pojęciem jako synonimem formy i bardzo wielu teoretyków nie rozróżnia w praktyce stylu i formy. Nie jest to jednak zupełnie ścisłe. Stefania Łobaczewska w swych wnikliwych uwagach o „Zagadnieniu stylu w muzyce“ [21]) wykazuje, iż podstawy dla określenia stylu poszczególnych epok artystycznych tworzy dopiero połączenie właściwych tej epoce środków formalnych z charakterystycznymi dla tego okresu motywacjami treściowymi. Środki formalne w różnych epokach mogą być te same, a jednak styl tych epok będzie odmienny, gdy środki te są wyrazem innych motywacyj treściowych. Łobaczewska wskazuje np. na pokrewieństwo fakturalne polifonii niderlandzkiej z XV i XVI wieku, polifonii Bachowskiej i współczesnej polifonii atonalno-linearnej przy niewątpliwej odmienności stylów tych epok. O odmienności tej decydują przede wszystkim inne za każdym razem motywacje. Od siebie musimy dodać, że odmienność ta

---

21) „Muzyka Polska“, 1938, III, str. 100—101.

uwarunkowana jest również przez inny stopień opanowania materiału i odmienną tradycję w każdej z tych epok. W ten sposób styl jest jak gdyby syntezą motywacji, formy i tworzywa.

Sprecyzowanie powyższe jest ważne przy koncepcjach traktujących formę i treść jako elementy całkowicie niezależne. O ile jednak, tak jak my to czynimy, kładzie się nacisk na organiczne zespolenie się wszystkich składników procesu artystycznego w jedną całość, można posługiwać się pojęciem stylu niemal jako synonimem formy, gdyż i tak wiadomo, że „Kunstwollen" jest nierozłącznie związane z motywacjami i tworzywem. Jest to o tyle jeszcze bardziej uzasadnione, iż styl, chociaż jest syntezą wspomnianych trzech składników, uzewnętrznia się przede wszystkim w środkach formalnych.

W ostatnich czasach modne się stały w odniesieniu do twórczości artystycznej określenia natury „meteorologicznej": klimat, atmosfera. Trzeba przyznać, iż jest to moda wygodna, bo dla pojęć wyrażanych przez te przenośnie brakowało przed tym wyrazów. Klimat utworu obejmuje właściwie ten sam zakres, co styl, dotyczy bowiem zarówno motywacyj, jak formy i tworzywa. Ale nacisk w tym określeniu kładzie się nie na formę jak w stylu, lecz na to, co nazywamy tworzywem wewnętrznym. Zresztą najwygodniejszą cechą przenośni jak klimat, atmosfera, jest właśnie ich pewna nieokreśloność pojęciowa, to też w tym wypadku zbyt ściśle sprecyzowanie nie jest potrzebne.

* * *

Przy rozważaniu tych wszystkich spraw należy również stale pamiętać o tym, że o fenomenach zbiorowych, jakimi są powstanie nowych motywacyj artystycznych, nowego „Kunstwollen" i nowego stylu decyduje nie tylko ogół artystów, lecz również społeczność odbiorców. Pełnia fenomenu artystycznego nie ogranicza się do twórcy, ani do dzieła, składnikiem tego fenomenu, dla historyka sztuki nie mniej ważnym, jest reakcja odbiorcy. Prawdziwe życie dzieła artystycznego opiera się na dwóch filarach: impulsie twórczym zindywidualizowanym w danym dziele i na reakcji odbiorców [22]).

---

22) Reakcja odbiorców (współczesnych twórcy lub należących do późniejszych pokoleń), jest mimo wszystko jedyną miarą wielkości dzieła. Samo poczucie wyżycia się twórcy w dziele nie jest jeszcze kryterium wystarczającym,

Ustosunkowanie się pomiędzy tymi „filarami“ może być wielorakie. Reakcją odbiorcy ma być współtwórczość, dlatego też sztuka nie posługuje się jednoznacznymi środkami wyrazu. Język sztuki zasadniczo się różni np. od języka naukowego. W tym ostatnim wypadku chodzi o metodę porozumienia się całkowicie jednoznacznego, aby odbiorca możliwie najdokładniej wyczytał z definicji naukowej identycznie to samo, co w nią włożył autor. Rola odbiorcy w tym wypadku jest całkowicie bierna. Sztuka natomiast z reguły posługuje się znakami o „rozciągłym“ zakresie ekspresji. Nie podaje treści wewnętrznej twórcy w gotowej, dającej się dokładnie odtworzyć i „odczytać“ formie, s u g e r u j e jedynie tę treść. Ten właśnie „luz znaczeniowy“ artystycznych środków formalnych umożliwia odbiorcy zajęcie postawy czynnej. Jest on przez twórcę za pośrednictwem dzieła sztuki jedynie nastawiony na pewien tor; idąc w tym kierunku musi już sam dokonać transpozycji środków formalnych na odpowiednie treści wewnętrzne. Dlatego człowiekowi całkowicie wyzutemu z odczucia poezji, nie można „wytłumaczyć“ żadnego wiersza, bo nie chodzi o zrozumienie tego wiersza, tylko o stworzenie w sobie samym pod wpływem tego wiersza analogicznej wizji, idei, przeżycia poetyckiego [23]). Dlatego też środki formalne, będące jedyną drogą porozumienia się między twórcą a odbiorcą, służą do wywoływania w odbiorcy przeżyć analogicznych, lecz nie identycznych. Mamy tu nie niższość sztuki w stosunku np. do nauki, lecz właśnie jej wyższość, jako metody prowokowania współtwórczości. Proces doznawania sztuki jest niejako odwróceniem procesu twórczego: poprzez formę sięga się do treści czystej i pobudza się potencjalność twórczą. To ostatnie ogniwo jest koniecznym składnikiem pełnego przeżycia artystycznego, bo tylko wtedy mamy współtwórczość. Tak, jak w procesie twórczym droga prowadziła od nieskończoności w skończoność, tak tu odwrotnie mamy przejście od skończoności w nieskończoność. Właśnie to uczucie nieskończoności jest jednym z najważniejszych elementów rozkoszy estetycznej.

Przeżycia odbiorcy, chociaż nie są identyczne z przeżyciami twórcy, muszą być jednak analogiczne. W przeciwnym razie nie

---

gdyż podobnej pełni wyżycia się, jakiej doświadcza geniusz, może doznać grafoman; natomiast odbiorca nie znajdzie w dziele grafomana tych bodźców dla własnych przeżyć, jakich mu dostarcza arcydzieło.

23) A cóż dopiero, jeśli mamy do czynienia z muzyką, której środki formalne w tym aspekcie są o tyle bardziej wieloznaczne od środków poetyckich.

było by w ogóle porozumienia; przy całkowitej, zasadniczej różności przeżyć po obu stronach nie było by w ogóle mowy o zrozumieniu dzieła sztuki. Dlatego środki formalne w sztuce mają „luz znaczeniowy“, ale nie są całkowicie nieokreślne pod względem znaczenia artystycznego. Zadaniem ich jest wytyczać kierunek przeżyciom odbiorcy, wyznaczać kategorię tych przeżyć. Ponieważ jednak, jak to zaznaczyliśmy wyżej, same środki ulegają ciągłym zmianom, powstaje problem, jak w ogóle mogą one taką funkcję spełniać.

Inicjatywa tworzenia nowych środków należy bezsprzecznie do artysty, jako obdarzonego większą potencjalnością twórczą. Nowość jego sztuki, jak to już w różnych aspektach pokazywaliśmy, jest bezpośrednim rezultatem faktu, iż jest on twórcą. Jest ponadto warunkiem, aby i odbiorca stał się współtwórcą, albowiem przy dziełach operujących oddawna wyświechtanymi środkami, rekwizytami dla wszystkich znanymi, współtwórczość odbiorcy przestaje być potrzebną. Wobec takiej sztuki odbiorca staje się po prostu „odczytywaczem“ intencji autora, ale też przy takim odczytywaniu nie doznaje już przeżycia estetycznego, gdyż przeżycie to właśnie polega przede wszystkim na współtwórczości. Otóż, o ile wytworzenie nowych wartości artystycznych przez twórcę jest fenomenem naturalnym i zrozumiałym, fakt, iż te nie mające precedensu wartości zostają odczute również przez szersze grono odbiorców — fakt, znajdujący swoje niewątpliwe potwierdzenie w dziejach sztuki — wydaje się zagadkowym paradoksem.

Chodzi tu przede wszystkim o nowe środki formalne, gdyż fakt przyjęcia się nowych elementów treściowych, a więc w naszej terminologii nowych motywacyj, nie jest jeszcze paradoksalny. Motywacje te w gruncie rzeczy obracają się w granicach pojęć i wyobrażeń wytłumaczalnych rozumowo, mają (por. str. 82) charakter powszechny, zawsze więc w każdym pokoleniu znajdą rezonans bezpośredni przynajmniej u pewnej części odbiorców. W dodatku motywacje te okresowo się powtarzają, więc, jeśli nawet w danym pokoleniu przejdą bez oddźwięku, znajdą zrozumienie w którymś z następnych pokoleń, które nawróci do analogicznych ideałów estetycznych. Jeżeli poszczególne nawroty tych samych ideałów nie są nigdy identyczne (por. str. 86), to to samo nawarstwienie elementów tradycji, które warunkowało motywacje artystyczne artysty, odnajdzie się również w dyspozycji psychicznej odbiorcy — chodzi tu przecież ciągle o fakty związane ze środowiskiem.

Natomiast przy środkach formalnych trudnym do zrozumienia staje się fakt, że czysto subiektywna adekwacja, dokonana przez artystę pomiędzy jego wewnętrznymi treściami a stwarzanymi przez niego dla ich wyrażenia nowymi elementami formalnymi, staje się ważna również dla innych ludzi, którzy sami tych środków nie wymyślili i z góry nie wiedzą, z jakimi treściami wewnętrznymi mają je kojarzyć. Toteż właśnie na gruncie środków formalnych zachodzą najczęstsze wypadki niezrozumienia dzieła przez odbiorców, odrzucenia inicjatywy twórcy przynajmniej przez współczesne mu pokolenie. Mimo to faktem niezaprzeczalnym jest, że sztuka ta, jeżeli nie zaraz, to po pewnym czasie, znajduje rezonans, że więc odbiorcy w jakiś sposób zdobywają do niej klucz. Jak się to odbywa?

Otóż należy pamiętać, że nowe środki nie są w y m y ś l a n e z niczego przez twórcę[24]), lecz są niejako spontanicznym wynikiem jego chęci wypowiedzenia się, są więc w pewnym stopniu również uwarunkowane przez ogólne dyspozycje psychiczne epoki. Na gruncie tych dyspozycyj, twórca spotyka się z odbiorcą, ale że dla niego środki formalne prędzej niż dla odbiorcy się zużywają, wyprzedza on niejako swoje pokolenie. Odbiorca musi się dopiero n a u c z y ć kojarzyć te nowe środki ze znanymi mu treściami; dopóki się tego nie nauczy, nowe środki nie wywołują w nim właściwych skojarzeń i jest on skłonny pochopnie odmawiać dziełom niezrozumiałego dlań artysty wszelkich w ogóle motywacyj, albo nieraz posuwa się nawet do insynuowania artystom motywacyj złośliwych („to, panie futuryści i masoni umyślnie umówili się tak nam na złość!"). Ponieważ jednak żadne dzieło sztuki nie operuje w 100 procentach elementami całkowicie nowymi, odbiorca „chwyta" narazie zrozumiałe dla niego składniki. A że z drugiej strony dzieło sztuki jest jednością organicznie nierozerwalną i może być albo w całości odrzucone albo w c a ł o ś c i przyjęte, w wypadku gdy sugestywność talentu twórcy jest wystarczająco mocna, aby przy pomocy tych składników dzieła, które są dla odbiorców zrozumiałe, zdobyć ich podziw i uznanie, uznanie to przenosi się na całe dzieło i przez to samo odbiorca obok elementów już mu znanych przyjmuje również nowe, indywidualne wartości. Wnioskując z całości o częściach uczy się właściwych skojarzeń dla nowych środków formalnych.

---

[24]) Przynajmniej nie powinny być wymyślane. Fakty takie jednak również zachodzą. Skutki tego zjawiska omówimy bliżej w następnym rozdziale..

7*

W ten sposób rozszerza się pojemność estetyczna odbiorców, odbywa się wzbogacenie ich o nowe chwyty rozumienia i metody odczuwania [25]). Jednocześnie reakcja odbiorców, przynajmniej ich elity, nie pozostaje bez śladu na ukształtowaniu się linii rozwojowej twórcy, wywołuje w sumiennym i wrażliwym artyście potrzebę nowych przemyśleń i korektur jego twórczości i „w ten sposób między zespołem dzieł sztuki a zbiorowością odbywa się nieustanny dialog i zarazem jakaś lustrzana gra...“ [26]) Wynikiem tego wspólnego działania twórców (mających inicjatywę), a odbiorców (dających wcześniej czy później swoje „placet“) jest powstanie stylu epoki.

* * *

Naogół reakcja odbiorców ma wpływ hamujący na powstanie nowego stylu. Długość okresu, jakiego nowe środki potrzebują na zyskanie sobie prawa obywatelstwa, zależy zarówno od sugestywności twórców, jak od odporności odbiorców [27]). Okres ten jednak

---

[25]) Przy tym należy ciągle pamiętać, że odnawianie środków jest potrzebą nie tylko twórców, lecz także odbiorców. Dla tych ostatnich środki formalne również po pewnym czasie ulegają zużyciu. Dlatego np. przeżywamy dzieła epok minionych inaczej niż współcześni tym dziełom. Dla nas obecnie muzyka epoki rococo ma wartości przede wszystkim formalne, nie wywołuje w nas już reakcyj emocjonalnych. A jednak bardzo liczne świadectwa współczesnych stwierdzają, że w XVIII wieku, a nawet jeszcze na początku XIX wieku muzyka ta miała dla słuchaczy mocne akcenty emocjonalne. Jeden z twórców krańcowo romantycznej estetyki muzycznej E. T. A. Hoffmann, żyjący przecież w epoce narodzin romantyzmu muzycznego, za szczyty muzyki emocjonalnej uważał dzieła Glucka i Mozarta. My o tym możemy w i e d z i e ć, ale już tego nie możemy odczuć. Ten brak reakcji emocjonalnej wobec tak zw. „klasycznej" muzyki pozwala nam może z większym spokojem, wnikliwością i bezpośredniością zachwycać się formalną doskonałością tych dzieł, ale już nie daje nam możności przeżyć je tak, jak je przeżywali Mozart albo właśnie Hoffmann. Przeciętny odbiorca dzisiejszy tak samo nie posiada „klucza treściowego" do muzyki Mozarta (bo się ten klucz zużył), jak go nie ma wobec muzyki Strawińskiego czy Albana Berga (bo jeszcze tego klucza nie znalazł). Natomiast stronę formalną dawnych arcydzieł jeszcze rozumie, podczas gdy „odczytywania" środków formalnych Strawińskiego czy Berga nawet w ich znaczeniu czysto konstruktywnym musi się dopiero nauczyć.

[26]) Z. L. Zaleski: J e d n o ś ć i w i e l o ś ć s z t u k i. „Życie Sztuki" I (1934) str. 31.

[27]) Przyczym wielokrotnie stwierdzono, iż bardziej oporna jest publiczność „wykształcona", wychowana już na pewnej tradycji artystycznej, z trudnością zmieniająca swe utarte przyzwyczajenia, niż publiczność świeża i „dzi-

przy prawdziwych dzielach sztuki nigdy nie jest nieskończony. Zdawało by się, iż im bardziej artysta przemawia **własnym** językiem, im głębiej sięga do swego wnętrza psychicznego w poszukiwaniu jemu tylko właściwego stylu, tym niedostępniejsze muszą być treść i forma jego dzieł. A jednak, jeśli sięga on naprawdę do najistotniejszej głębi swojej psychiki, o ile wyraża ją z całkowitą szczerością, bez zakłamania, bez sztucznego silenia się na oryginalność, potrąca o struny, które znajdą wcześniej czy później rezonans w podobnie głębokich warstwach psychicznych innych ludzi. Sztuka prawdziwie wielka i prawdziwie ludzka, będąc w pełni oryginalna, nie może być w samej swej istocie niezrozumiała dla innych, gdyż jest jednak ludzka, jest ludzka najbardziej. Może znacznie wyprzedzać rozwój smaku i wrażliwości wśród współczesnego twórcy społeczeństwa, może potrzebować początkowo pomocy subtelnej i wrażliwej krytyki, ułatwiającej dotarcie do jej tajników, może rozwijać się z prądem czasu, ale jeśli naprawdę wynika z potencjalności twórczej, będzie spontaniczna i wywoła oddźwięk, jeśli nie odrazu to po pewnym czasie, w podobnej, chociaż słabszej potencjalności odbiorców [28]).

To co ludzkie i to co nasze prywatne, staje się nierozerwalną całością. Dlatego też wszystkie wielkie dzieła sztuki stały się wcześniej czy później własnością ogółu. Jeżeli czas pomiędzy powstaniem

---

ka". Strawiński trudniej trafia do audytorium burżuazyjnego, „znającego się na muzyce", niż do audytorium zupełnie prostego, nie mającego żadnych „idees préconçues". Koncerty popularne urządzane w halach fabrycznych dla robotników wielokrotnie potwierdziły to zjawisko. Słuchacz świeży musi dorobić sobie klucz do utworu, słuchacz z tradycją musi klucz **przerobić**, dokonać pracy podwójnej. Charakterystycznego przykadu na to samo zjawisko z dziedziny plastyki dostarcza biografia Courbeta. Podczas, gdy oficjalna krytyka nie przebiera w słowach, by wyrazić swe oburzenie z powodu jego obrazów, podczas gdy rekrutująca się ze sfer burżuazyjnych publiczność lat 50-tych, odwiedzająca Salon paryski, umie się zdobyć jedynie na kpiny i potępienie — w tym samym czasie grupa chłopów z Ornans, proponuje Courbetowi zakup „Kamieniarzy" dla swego kościoła parafialnego. Do nich obraz ten zdołał przemówić.

28) Por. tę samą myśl w prostych i pięknych słowach wyrażoną przez Rodina w jego „Testamencie artystycznym": „Bądźcie dogłębnie, brutalnie szczerzy. Nie wahajcie nię nigdy w wyrażaniu tego, co czujecie, nawet kiedy znajdziecie się w opozycji do ogólnie przyjętych idei. Może nie zostaniecie odrazu zrozumiani. Ale odosobnienie wasze będzie krótkotrwałe; wkrótce będziecie mieli przyjaciół. Albowiem to, co jest głęboko prawdziwe dla człowieka, jest prawdziwe również dla wszystkich".

dzieła sztuki, a jego powszechnym uznaniem trwał długo, jeżeli uznanie to następowało po śmierci twórcy — na co mamy liczne przykłady w dziejach sztuki — było to przyczyną osobistej tragedii twórcy, ale istoty rzeczy nie zmieniało.

Natomiast, jeżeli artysta nie ma głębokiego przeświadczenia o istotnej ważności społecznej swej twórczości, nie ma wiary w ostateczny triumf swego dzieła, następuje wynaturzenie stosunku pomiędzy twórcą a odbiorcą. Nie mogąc znaleźć wyrazu, który by był materiałem przeżyć osobistych i jednocześnie zbiorowych, artysta bądź rezygnuje z rezonansu społecznego i zasklepia się w „sztuce dla sztuki", ogranicza swoją twórczość do prywatnego eksperymentu, bądź też stara się trafić do zbiorowości przez celowe obniżenie lotu, przez poniechanie dotarcia do głębszych osobistych motywacyj. Wtenczas sztuka jego staje się propagandą, agitacją, dydaktyką, lub poprostu narzędziem rozrywki takim, jak literatura popularno-beletrystyczna, t. zw. lekka muzyka itd. We wszystkich tych wypadkach sztuka ta traci swoją wielkość, przestaje być twórczością.

Streszczona wyżej koncepcja rozwoju sztuki pozwala nam zająć stanowisko wobec wciąż jeszcze aktualnej kontrowersji, dotyczącej metodologii historii sztuki, pomiędzy szkołą Riegla—Wölfflina, stojącą na gruncie autonomiczności rozwoju sztuki, a zwolennikami E. Heidricha, a zwłaszcza Maxa Dvoráka [29]), traktującymi historię sztuki jako rozwój ducha ludzkiego i rozpatrującymi każdy styl artystyczny w ścisłym uzależnieniu od całości kultury i światopoglądu jego epoki. Szkoła Dvoráka, mająca w ostatnich czasach przewagę i będąca idealizacją Tainowskiej teorii środowiska, niewątpliwie ma słuszność, zwłaszcza jeżeli chodzi o te elementy sztuki, które określiliśmy jako najogólniej pojęte tworzywo oraz jako formę. Twórczość artystyczna jest zależna od środowiska zarówno przez wpływ, jaki to środowisko wywiera na organizację psychiczną artysty [30]), jak też przez fakt afirmacji lub odrzucenia danej sztuki przez ogół odbiorców. Z drugiej strony nie tylko życie kształtuje sztukę, ale i sztuka kształtuje życie, częstokroć antycypując fakty światopoglądowe. Tu dochodzą do głosu autonomiczne elementy sztuki, przede wszystkim czysta potencjalność

---

29) M. Dvorák: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte.

30) „Nie tylko artysta żyje w społeczeństwie, ale społeczeństwo żyje również i działa w jego osobowości twórczej". Z. L. Zaleski: W poszukiwaniu rytmu i stylu epoki. „Życie Sztuki" III, str. 12.

twórcza, motywacje twórcze[31]), a również i owo Rieglowskie „Kunstwollen". Należy ciągle pamiętać, iż wyróżnione przez nas czynniki są jedynie rezultatami pomocniczej analizy. W konkrecie artystycznym są one nierozerwalne stopione i dopiero, gdy się o tej organicznej jednolitości pamięta, można się pokusić o wyjaśnienie szczegółów rozwojowych sztuki w danej epoce. Kontrowersje w dziejach sztuki sprowadzają się stale do problemu, czy chodzi o historię formy, czy też historię idej. Rozwiązanie tej kontrowersji znajduje się w zwróceniu uwagi na c z ł o w i e k a, który jest źródłem zarówno idei, jak formy i w którym zachodzi transsubstancjacja idei w formę. Ale jako człowieka należy brać pod uwagę nie tylko artystę-twórcę, lecz również i zbiorowość odbiorców.

(D. c. n.).

---

31) Równie jednostronne było by stwierdzenie, iż motywacje artystyczne są wyłącznie wynikiem przełamania się światopoglądu epoki w płaszczyźnie artystycznej, jak teza, iż powstają one w zupełnej niezależności od ducha epoki, jedynie na mocy własnych, autonomicznych praw rozwojowych. Zachodzi tu zazębianie się obu nurtów: sztuka nieraz wyprzedza ducha epoki i nawet niejako go stwarza, kiedyindziej znowuż wynika dopiero z niego.

DOC. UNIW. DR ZOFIA LISSA (Warszawa).

ASPEKT SOCJOLOGICZNY W POLSKIEJ MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ

Dzieje nauki pouczają nas, że podejmowanie pewnych zagadnień, analiza pewnych zjawisk w zakresie kultury, w zbyt małym dystansie historycznym, prowadzi często do wniosków fałszywych, a conajmniej wątpliwych w swojej czysto naukowej, obiektywnej wartości. Wnioski wysnuwane z faktów w okresach przełomów i gwałtownych przemian w zakresie kultury, ukute jeszcze w ogniu sporów ideologicznych — a więc formułowane *cum ira et studio* — często wymagają później uzupełnień, zmian, odmiennego sformułowania.

W rozważaniach niniejszych mam jednak zamiar podjąć się tego niewdzięcznego zadania. Tym bardziej — w naszych warunkach — niewdzięcznego, że rozważania moje, prócz zbyt małego dystansu, dzielącego nas od spraw omawianych i prócz zbytniej jeszcze aktualności emocjonalnej w podejściu do nich, będą oparte na założeniach myślowych jeszcze nie przyjętego, mocno dyskutowanego i zbyt mało rozpracowanego w zastosowaniu do zjawisk kultury systemu — materializmu dziejowego.

Prace naukowe mają w swym ostatecznym celu za zadanie analizę zjawisk pewnego typu, wykrycie związków pomiędzy zjawiskami, ujęcie prawidłowości tych związków, usystemizowanie ich i dojście — na pewnym odcinku faktów — do pewnych uogólnień, do syntezy myślowej. Rzadziej mają za zadanie wywody normatywnego typu, jeszcze rzadziej są wywodami typu p o s t u l u j ą c e g o.

Obawiam się, że w artykule niniejszym popełnię wszystkie wymienione herezje: 1) będę omawiać sprawy bardzo nam wszystkim dziś bliskie, sprawy współczesnej, powojennej polskiej kultury

muzycznej, 2) dotknę zagadnień, będących fragmentem walki ideologicznej w naszej nowej rzeczywistości powojennej, 3) oprę swoje rozważania na założeniach, dalekich od panującego w naszym środowisku idealizmu estetycznego i nakoniec 4) postaram się — mimo poczucia odpowiedzialności za swoje słowa — sformułować pewne, najogólniejsze postulaty, dotyczące wytycznych polskiej współczesnej twórczości muzycznej.

Za te wszystkie „grzechy“ biorę na siebie odium tego, że 1) wywody moje nie ogarną, być może, całokształtu zagadnień, 2) że zamiast chłodnego „mędrca szkiełka i oka“ znajdzie w nich czytelnik niekiedy pewne momenty afektu, towarzyszące zwykle wszelkiej polemice, 3) że nie będą one miały pretensyj do sformułowań ostatecznych, do całkowitego rozwiązania postawionych problemów.

Będą tylko — w rozgwarze walk i sporów ideologicznych, które cechują naszą dobę — próbą, i to na terenie spraw muzycznych pierwszą próbą postawienia zagadnień dotąd nie stawianych, próbą podjęcia problematyki, dotąd przez naukę o muzyce nie podejmowanej, ponieważ życie nie stawiało jej tak ostro i wyraźnie, jak się to właśnie obecnie stało.

* * *

W zakresie muzykologii, w systemie dyscyplin, składających się na całokształt nauki o muzyce, odcinek socjologii muzyki odgrywał tylko nikłą rolę. Na palcach można wyliczyć prace, podejmujące zagadnienia tego typu, prace Maxa Webera [1]), Karola Büchera [2]), Charles Lalo [3]) i Leo Baleta [4]). Próby tego podejścia widoczne były w pracach Lu Maertena [5]) i Kathi Mayr [6]). Z polskich prac, tylko jeden socjolog starszego pokolenia, Kazimierz Krauz [7]), próbował ogólnikowo zająć się tym terenem zagadnień, zaś Stanisław Ossowski [8]) poświęcił muzyce frag-

---

1) Weber Max: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (z materiałów pośmiertnych wydane przez Th. Kroyera), Monachium 1921.

2) Bücher Karol Arbeit und Rhythmus, Lipsk 1919.

3) Lalo Charles: L'Art et la vie sociale, Paryż 1921.

4) Balet Leo: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im. 18. Jahrhundert, Lipsk—Zurych—Leyden, 1936.

5) Maerten Lu: Wesen und Veränderung der Formenkünste, Frankfurt 1924.

6) Mayer Kathi: Der Bedeutungswandel der Musik, Zurych 1932.

7) Krauz Kazimierz: Kilka głównych zasad rozwoju sztuki, Warszawa 1904/5.

8) Ossowski Stanisław: Socjologia Sztuki, odb. z Przeglądu Socjologicznego, t. II, nr. 3—4, Warszawa 1936.

ment swojej „Socjologii sztuki". Moja praca[9]) z tej dziedziny sprzed 10 lat również była raczej próbą wyznaczenia problematyki, niż podjęciem ich rozwiązania. Z prac radzieckich jedynie Łunaczarskij[10]) podejmował te zagadnienia same w sobie, przytłaczająca większość pozostałych prac naukowych, w szczególności historycznych w ZSRR, stosuje aspekt historyczno-dialektyczny bez wypracowania samej metodyki i wytycznych tego rodzaju podejścia do zagadnień. Doskonałym wyrazem takiego podejścia do dziejów muzyki jest np. praca Grubera[11]), obejmująca — jak dotąd tylko okres antyczny i średniowiecze do XVI w. w rozwoju kultury muzycznej.

Socjologia muzyki winna objąć różnorodne zagadnienia. Poza tym krzyżuje się ona z wieloma odrębnymi dyscyplinami, jak z nauką o stylach muzycznych, z estetyką, z psychologią muzyki, historią ogólną, w szczególności z historią kultury z jednej strony, zaś z ekonomią z drugiej. Podejścia socjologicznego nie stosowały bowiem dotąd ani estetyka (przeważnie spekulatywna, lub jak w najnowszej dobie psychologicznie zorientowana), ani psychologia muzyki, ani nawet badania historyczne, ograniczające się do rozważań stylo-krytycznych bez uwzględnienia związku badanego stylu z podłożem społecznym, z którego on wyrastał. Zarówno zakres i problematyka, jak też i metody badań tej dziedziny nauki o muzyce wymagają jeszcze sprecyzowania. Wymienione poprzednio prace podejmowały bowiem tylko drobne wycinki lub pojedyncze szczegółowe zagadnienia tego typu.

Przedmiotem badań socjologii muzycznej powinien być świat tworów zobiektywizowanych, zwanych dziełami muzycznymi, oraz czynności i nastawienia ludzkie, związane z powstawaniem i reprodukowaniem tych dzieł oraz wywołane doznawaniem tych dzieł. Socjologiczny punkt widzenia każe rozważać dzieła muzyczne jako twory człowieka, powstające w pewnym określonym czasie i miejscu, tj. wyrastające w pewnym środowisku historycznie i geograficznie wyznaczonym, tworzone dla zadośćuczynienia potrzebom estetycznym człowieka, i zmieniające swe właściwości, zależnie od zmiany tych potrzeb i zmiany społeczno-politycznych warunków, będących podstawą istnienia tego środowiska i wyznaczających

[9]) Lissa Zofia: Z zagadnień socjologii muzyki, odb. z Przeglądu Socjologicznego, t. IV, Warszawa 1938.

[10]) Łunaczarskij: Woprosy sociologii muziki. Moskwa—Leningrad.

[11]) Gruber Roman: Istorija muzikalnoj kultury, Moskwa—Leningrad 1941.

świadomość człowieka. Centralny problem daje się sformułować następująco: jaka jest zależność pomiędzy dziełem muzycznym a tym środowiskiem, w którym to dzieło powstaje? Jakie ma ono funkcje do spełnienia w tym środowisku, jak te funkcje wpływają na właściwości jego konstrukcji dźwiękowej? Inaczej mówiąc: czy, o ile, i w jaki sposób ogół współczynników, składających się na życie społeczne determinuje styl muzyczny w każdej epoce i środowisku? W jaki sposób ten fragment nadbudowy ideologicznej, jaki stanowi muzyka i jej uprawianie, wyrasta z bazy materialnej? Przez styl muzyczny rozumiemy za Guidonem Adlerem[12]) ogół środków technicznych oraz sposób operowania nimi w dziele muzycznym. Rozszerzymy zaś określenie słynnego historyka w tym kierunku, że dodamy do powyższej definicji: przez styl muzyczny rozumiemy ogół środków technicznych i sposób operowania nimi w dziele muzycznym w celu wyrażenia określonego typu stanów psychicznych człowieka. Albowiem z założeń przeciwstawnych idealistycznej estetyce wynika, że muzyka, mimo trudności ujęcia i określenia istoty jej „treści wyrazowej“, jednak **jest** wyrazem czegoś heterogenicznego, w stosunku do samych struktur dźwiękowych, i że to coś w różnych epokach ulega pewnym modyfikacjom.

Metoda badań socjologicznych w muzyce różni się od historycznych w następujących punktach: dzieła sztuki pojmowane są tu nie jako wytwory psychiki indywidualnej, ale jako wytwory grupowe, jako wynik oddziaływania bazy materialnej, procesów produkcyjnych, warunków ekonomicznych, układu społecznego i wynikającej na ich podstawie nadbudówki ideologicznej, na psychikę indywidualnego twórcy. Skąd się biorą, gdzie czerpią swe soki żywotne właśnie takie a nie inne formy wyrazu, gdzie tkwią źródła takich a nie innych przemian stylistycznych, jakie są ogniwa tego łańcucha, który pośredniczy pomiędzy formami życia, a formami wyrazu w muzyce — oto zagadnienia, wskazujące **metodę** podejścia do dzieła muzycznego w rozważaniach socjologicznych. „Czysta“ nauka o stylach muzycznych również pojmowała je

---

[12]) Adler Guido: Der Stil in der Musik, Lipsk 1911. Zagadnieniem tym zajmowałam się bliżej w pracy pt.: „Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?", wygłoszonej na 367 plenarnym posiedzeniu Pol. Tow. Filozoficznego we Lwowie, w r. 1938. Korektę tej pracy, drukowanej w Przeglądzie Filozoficznym robiłam w sierpniu 1939 r. Przegląd Filozoficzny nie ukazał się, praca zaginęła. Jej fragment stanowi jeden z paragrafów innej pracy pt.: „O komiźmie muzycznym", Kwartalnik Filozoficzny, Kraków 1938.

jako zmienne w czasie i przestrzeni, ale źródeł tej zmienności doszukiwała się przeważnie w działaniu czynników autonomicznie muzycznych, ewentualnie we właściwościach psychiki indywiduów twórczych. Jedynie muzykologia porównawcza, tj. etnologia muzyczna, badając muzykę ludów pierwotnych, uwzględniała metodę genetyczną, zwracając uwagę na socjologiczne uwarunkowanie wytworów muzycznych tych ludów. Zadaniem badań socjologicznych jest sprowadzenie przemian stylów muzycznych do działania czynników heterogenicznych, w których rola indywiduum twórczego wcale nie umniejszona, sprowadza się do pośredniczenia, do pryzmatu, skupiającego w sobie oddziaływanie bazy i kolektywu, którego ona jest cząstką, i wzajemnie promieniującego na swoje środowiska jako jeden z jego aktywnych współczynników.

Podczas, gdy dawniejsza nauka o stylach pojmowała jednostkę twórczą, jako coś w sobie zamkniętego, zdeterminowanego w swych czynnościach i wytworach wyłącznie biologicznie, tj. uzdolnieniami i skłonnościami, z którymi ona przyszła na świat, i tworzącego swe dzieła na podstawie tego, co jej poddawały twory zastane (tradycja muzyczna), to z punktu widzenia socjologii psychikę twórczej jednostki wyznaczają dwojakie współczynniki. Indywiduum twórcze nie jest nigdy tylko jednostką, ale zawsze członkiem pewnej grupy społecznej (naród, klasa, itp.). Działanie twórcy jest w równej mierze wyznaczone przez jego wrodzone uzdolnienia, (które mogą być różne zarówno w swym nasileniu, jak i strukturze), jak też i przez warunki zewnętrzne, w których on żyje i tworzy. Warunki te są złożone z różnego typu wyznaczników: środowisko klimatyczne, naród, klasa społeczna, miasto, specyficzne tradycje itp. Ideologia środowiska, w którym twórca rośnie, nadaje zasadniczą kierunkowość jego zainteresowaniom, zaś warunki produkcyjne, leżące u podstaw tej ideologii pośrednio wywierają tu swoje ciśnienie.

Które właściwości indywidualnej twórczości (która w zasadzie nigdy nie jest absolutnie indywidualna, ale zawsze nawiązującą do kategoryj muzycznego myślenia „grupy“ i epoki) są wynikiem nacisku, wywieranego przez życie społeczne, a które mają swe źródła w wrodzonych dyspozycjach kompozytora — na to nie zawsze łatwo odpowiedzieć. Istotą społeczną twórczości jest jej promieniowanie na zewnątrz, przekazywanie wypracowanych form wyrazu innym (zarówno słuchaczom, jak i innym kompozytorom). Wytwarzanie się „szkoły“ kompozytorskiej, kierunku, stylu jest właśnie wyrazem podejmowania przez wielu twórców analogicznych

środków technicznych. Przypuścić należy, że te cechy twórczości, które odnajdujemy w dziełach wielu kompozytorów tego samego ośrodka historyczno-narodowego, są pochodzenia „grupowego“, tj. wyrazem nacisku warunków życiowych, które mniej więcej w sposób jednorodny oddziaływują na wszystkich twórców tej samej epoki i środowiska. Te zaś właściwości stylu, które w tych ogólnych ramach różnią sposób pisania poszczególnych kompozytorów, można raczej sprowadzić do ich wrodzonych dyspozycyj.

Struktura psychiczna jednostki twórczej jest wynikiem interferencji oddziaływania momentów biologicznych i środowiskowych. Zbytnie akcentowanie czynnika pierwszego, sprowadzanego zresztą do irracjonalnych założeń „natchnienia“, „objawienia“ itp., przy całkowitym zaniedbywaniu czynnika drugiego, socjologicznego, w wyjaśnianiu istoty stylu muzycznego i genezy przemian w tym stylu — oto, co charakteryzuje dotychczasową „czystą“ naukę o stylach w muzyce.

Czy w przemianach stylistycznych wszystkie współczynniki dadzą się wyjaśnić na drodze, którą proponujemy? Nie przeczę, że narazie napewno wielu rzeczy nie potrafimy wyjaśnić, że pozostanie tu pewien osad zjawisk muzycznych n a r a z i e nie rozkładalnych. Że jeśli potrafimy wyjaśnić, dlaczego właśnie przełom wieku XVI—XVII z jego warunkami produkcji daje możność rozwoju i usamodzielnienia się muzyki instrumentalnej, to nie potrafimy z tego punktu widzenia wyjaśnić, dlaczego Dufay używa takich a nie innych zwrotów harmonicznych. Jeśli jednak potrafimy pewne przemiany ogólne sprowadzić do oddziaływania pewnych czynników bazy materialnej — to włączamy tym samym muzykę w ogólny tok stawania się form życia ludzkości, n i e przeciwstawiając sztuki życiu człowieka, lecz tym głębiej łącząc je ze sobą.

Przy zastosowaniu każdej metody badawczej w pewnej chwili uderzamy o sprawy n a r a z i e nierozwiązalne. I metoda socjologiczna również spotka takie zagadnienia. Idzie tylko o to, by przedwcześnie nie stawiać sobie tego muru z „niewiadomego“, by zjawiska jeszcze rozkładalne i nadające się do analizy racjonalnej, tej analizie właśnie poddać.

* * *

Wykazywanie związków, zachodzących między stylem muzycznym a jego bazą materialną, jest znacznie trudniejsze w muzyce, aniżeli w innych dziedzinach sztuki. Łańcuch ogniw, pośredniczący w każdej epoce pomiędzy jej formami życia społecznego a twórczo-

ścią muzyczną, jest tutaj dłuższy i bardziej skomplikowany niż w innych dziedzinach twórczości artystycznej.

Wynika to ze struktury ontologicznej dzieł muzycznych, które ani swego m a t e r i a ł u, ani p r z e d m i o t u nie czerpią bezpośrednio — jak inne typy sztuki — z przejawów życia realnego. Podczas gdy surowiec innych sztuk (barwy, bryły, gesty, słowa) występuje jako element rzeczywistości, spełniając w jej ramach rozmaite funkcje życiowe, a więc poza estetyczne, to materiał dźwiękowy stanowi tylko odległą stylizację odgłosów znanych nam z rzeczywistości życiowej.

Ten sam dystans wobec rzeczywistości posiadają dzieła muzyczne z jeszcze innego punktu widzenia: struktury dźwiękowe nie spełniają wobec odbiorcy żadnych fukcyj komunikowania i oznaczania (jak literatura i teatr), ani też przedstawiania (jak malarstwo i rzeźba) w ten sposób i w tym stopniu, w jakim to mogą czynić dzieła innych gałęzi sztuki. Abstrahując od muzyki programowej, której struktury mogą spełniać funkcje przedstawiania pewnych przebiegów, ale tylko *in specie* — całości muzyczne mogą tylko w pewien specjalny sposób symbolizować jakości uczuciowe, aczkolwiek tego odmawia im idealistycznie zorientowana estetyka.

Z tej właśnie przyczyny muzyka nie może odzwierciedlać swego tła społecznego, nie może ujawniać swych powiązań z bazą materialną, z ideologią pewnej epoki w sposób tak bezpośredni, jak to czynią literatura, film, czy sztuki plastyczne. I właśnie z tej przyczyny przemiany społeczne, a więc i ideologiczne, zachodzące w przełomowych momentach historii, przemiany, których świadkami jesteśmy i my dziś w Polsce, nie mogą tak szybko i tak jawnie znaleźć swego odbicia w twórczości muzycznej, w stylu powstającej muzyki. Sztuki semantyczne szybciej przejmują przedstawienia i pojęcia, nurtujące dane środowisko w pewnej epoce, szybciej odzwierciadlają przemiany, zachodzące w formach życia, w ideologii twórców, wyrażają bowiem przy pomocy ogólnie zrozumiałych elementów problemy, postulaty swojej epoki. I dopiero wtórnie, po gruntownej przemianie samej rzeczywistości i ideologicznym nastawieniu tak twórców, jak i odbiorców sztuki, ulegają one też przemianie w zakresie swych współczynników f o r m a l n y c h; w tej przemianie środków artystycznych, idących za przemianą treści ujętej w te środki, dochodzą do głosu autonomiczne prawa materiału, którym posługuje się dany rodzaj sztuki.

W muzyce — tylko dynamiczny moment przeżyć psychicznych, a nie intelektualna podstawa tych przeżyć, ani też rodzaj przedmiotów, może dojść do głosu. Funkcjonalna zależność stylu muzycznego od podbudowy przejawia się (w zakresie czystej muzyki, nie połączonej z innymi elementami oddziaływania) tylko w zakresie konstrukcji dźwiękowej. Tylko w zmianie środków technicznych i w zmianie w sposobach operowania nimi mogą znaleźć swoje odbicie przemiany, jakie zaszły w postawie świadomości człowieka, a za ich pośrednictwem również przemiany, jakie zaszły w życiu i jego organizacji, w tym, co przekształca tego człowieka.

Jakimi drogami mogą czynniki ekonomiczno-ustrojowe oddziaływać na styl muzyczny? Jak się zdaje, drogi, na których dokonuje się to oddziaływanie, mogą być trojakie; na każdej z nich dochodzi do skutku przemiana innego rodzaju współczynników stylu muzycznego. Wszystkie razem decydują o przemianie stylu w konsekwencji przemian społecznych.

A więc przede wszystkim zmiana w układzie sił gospodarczo-społecznych tworzy nowe zapotrzebowania, nowy sposób zastosowania muzyki, a w związku z tym nadaje jej odmienne funkcje w całokształcie nadbudowy. W związku z tym powstają nowe jej formy, w ściślejszym tego słowa znaczeniu, w sensie planu konstrukcyjnego, schematu architektonicznego całości utworu. Źródłem nowych form muzycznych są nowe warunki stwarzane przez formy życiowe danej społeczności narodowej lub innej grupy społecznej.

W prymitywnej, klasowo niezróżnicowanej społeczności muzyka, jako zasada porządkująca przebiegi czasowe, staje się czynnikiem organizującym, regulującym pracę zespołową. Wraz z kształtowaniem się pierwotnej nadbudowy ideologicznej w formie magiczno-religijnego wyjaśniania zjawisk przyrody nabiera nowej funkcji (którą zresztą zachowuje w niektórych swych działach aż po Odrodzenie): jako potężny środek sugestywny zostaje wciągnięta w krąg rytuału, staje się elementem dekoratywnym i (może czymś więcej niż tylko dekoratywnym) kultu religijnego. Jest tu jeszcze, wraz z tańcem i słowem, elementem sztuki syntetycznej.

Dopiero w stadium daleko posuniętego zróżnicowania życia społecznego następuje wyizolowanie muzyki jako sztuki samowystarczalnej, wyłania się czysto estetyczna postawa odbiorcza. Jeszcze w Grecji antycznej związek muzyki z poezją jest nierozerwalny, a dopiero okres dekadencji kultury greckiej rozrywa te łącz-

ność. Zarazem następuje już zróżnicowanie gatunków muzyki, zależne od środowiska społecznego. (Narastająca odmienna kultura miast i wsi (różne warunki pracy i życia) stwarza odmienne zapotrzebowania również i w odniesieniu do muzyki. Muzyka wsi, zasadniczo związana z pracą i obrzędami, przeciwstawia się muzyce oświeconych, mieszkańców miast, bywalców teatrów i adeptów szkół filozoficznych. Muzyka niewolników — muzyce wolnych, która wkrótce zostaje uznana za jedynie artystyczną. Wystąpienie w antycznej Grecji muzyków zawodowych jest wyrazem stabilizacji tego rozdziału. „Rzemieślnikami nazywamy tych, którzy sami wykonują muzykę. Wolny człowiek czyni to tylko w stanie pijanym lub dla zabawy", powiada wielki Stagiryta — Arystoteles. A przesunięcie punktu ciężkości pieśni związanych z pracą, na lirykę solową, chóralną, potem zaś na dramat, jeszcze bardziej podkreśla tę klasową delimitację w muzyce.

Szczegółowo możemy śledzić zależność form muzycznych od stosunków społecznych na terenie muzyki zachodnio-europejskiej. Wczesne średniowiecze, w którym jedyną ostoję ideologiczną stanowi Kościół, stosuje muzykę jedynie w tych formach, w których łączy się ona z liturgią. Na tym podłożu krystalizują się formy hymnów, antyfon, tropów, sekwencyj, a potem wielogłosowe formy organum: motetu, mszy itp., które penetrują w głąb następnego okresu.

Krystalizacja ustroju feodalnego przynosi ze sobą już pewne uniezależnienie form muzycznych od kościoła. Pieśni trubadurów, truwerów i minnesingerów, potem formy muzyki „artis novae" tworzą już artystyczną muzykę świecką, dworską, związaną ściśle z formami życia towarzyskiego tej epoki i tego stanu.

Nawet teoretycy ówcześni zdają sobie sprawę z różnicowania społeczno-użytkowego muzyki, które dokonało się w tym okresie: Johannes de Grocheo (XIII w.) dzieli muzykę na: 1. *musica ecclesiastica*, 2. *composita*, 3. *civilis*. Pierwsza — to muzyka kościelna, wzbogacona o kunsztowniejsze niż dawniej środki konstrukcji dźwiękowej, a tym samym wykraczająca w swej funkcji poza swe pierwotne, czysto liturgiczne oddziaływanie. Druga — to właśnie muzyka warstwy panującej, tworzona dla i (pozornie niekiedy) przez reprezentantów tej warstwy, uznana — jak zwykle przez klasę panującą — za jedyną muzykę artystyczną w ogóle. Trzecia — to *musica vulgaris*, pogardzana przez panów, potępiana i wyklinana przez kościół jako „djabelska", spoczywająca w rękach

wędrownych skoczków, wagantów, golliardów, a przeznaczona przeważnie dla mieszkańców osiedli, grupujących się wokół siedzib książęcych (a więc zarodków przyszłych miast).

Rosnące w siły (ekonomiczne) mieszczaństwo próbuje wkrótce wyrażać się w swych własnych formach muzycznych: ono w XIV w. tworzy ruch Meisteringerów, zorganizowanych na wzór mieszczańskich cechów rzemieślniczych, ono potem, w dobie Odrodzenia, kładzie we Włoszech podwaliny pod rozwój przyszłej opery, ono w okresie reformacji zaczyna brać czynny udział w produkcji muzycznej, przyczyniając się — w owym czasie do demokratyzacji słownictwa muzycznego (homofonia chorałów protestanckich jako przeciwstawienie rzymskiej polifonii).

Kultura muzyczna Niemiec w. XVIII dostarcza nam jasnego przykładu na wpływ, jaki wywarły czynniki polityczno-społeczne na przemianę stylu muzycznego.

Walka mieszczaństwa niemieckiego z książętami i absolutyzmem znajduje (w pewnym dystansie czasowym) swoje odbicie w przełomie stylistycznym, jakim było przejście od polifonii baroku muzycznego, do homofonii wczesnego klasycyzmu. A oto ogniwa pośrednie, pozamuzyczne, które doprowadziły do tej przemiany:

Walka o niezależność ekonomiczną i równouprawnienie socjalne znajduje swój wyraz w przeciwstawieniu praw człowieka, prawom (rzekomo boskim) władców absolutnych (Menschenrechte — Adelsrechte). To przeciwstawienie z kolei prowadzi do akcentowania w sztuce pierwiastka ludzkiego, indywidualistycznego (tak w literaturze, jak i w teatrze). Akcent na pierwiastkach uczuciowych, na afektach doszedł i w muzyce do głosu. Rezygnacja z intelektualizmu konstrukcji linearnych na korzyść prostszej, zrozumialszej, bardziej nadającej się do wyrażania uczuć homofonii, jest właśnie odbiciem zmiany jaka zaszła w świadomości mieszczaństwa niemieckiego w połowie tego wieku. Czułostkowość literatury, jak i s t y l g a l a n t w muzyce, to właśnie odbicie nowej postawy mieszczanina, świadomego praw jednostki ludzkiej.

Z drugiej strony zmiana stosunku kompozytorów d o p o m y s ł u muzycznego, do tematu jako jądra utworu, też jest dalekim odbiciem tej postawy: u Bacha czy Haendla był ważny nie tyle sam pomysł tematyczny, ile kunsztowne jego wyzyskanie. Stąd nie było oceniane negatywnie częste zapożyczanie tematu u innych kompozytorów, lub nawet z własnych kompozycyj dawniejszych. Teraz

8

wyrazistość i oryginalność tematu (najbardziej bezpośredniego wyrazu psychiki kompozytora, jest sprawą pierwszorzędną.

Te same przemiany stosunków społecznych przejawiają się w muzyce na innym jeszcze planie: do połowy wieku Oświecenia muzyka ma przeważnie charakter reprezentatywny, ma służyć władcom dla uświetnienia ceremonij dworskich. Posiadanie własnej orkiestry z własnym dyrygentem i kompozytorem jest równie ważne jak posiadanie własnej sfory psów myśliwskich. Jedni i drudzy służą uświetnieniu, tylko różnych ceremonij dworskich. Muzycy (kompozytorzy), najęci specjalnie w tym celu, tak jak służba innym celom służąca, musieli tworzyć tak, jak ceremoniał tego wymagał. Jeśli nie oddawali się na usługi książąt, musieli oddać się na usługi Kościoła i tworzyć na ich zapotrzebowanie.

Druga połowa w. XVIII zmienia społeczną postawę samych muzyków, a tym samym wpływa też i na charakter muzyki. Muzyka uprawiana w prywatnych domach mieszczańskich dla własnej przyjemności traci zwolna swój reprezentatywny charakter. Może zwrócić się do form bardziej skierowanych do wewnątrz, może się stać bardziej intymna, wyrazista.

Idealem staje się swobodna twórczość, a perypetje Mozarta ze swoim mecenasem, biskupem Salzburskim, jak też i potem stosunek Beethovena do arystokracji wiedeńskiej, której z konieczności zawdzięczał środki utrzymania, są już wyraźnym odzwierciedleniem zmiany stosunków w tej dziedzinie.

Oświata, antyklerykalizm towarzyszący tej walce, wpływają na redukcję form muzyki kościelnej, na położenie akcentu na formy inne. Zamiast formy mszy, panującej wszechwładnie w dawniejszej muzyce kościelnej, na plan pierwszy wysuwa się bardziej świecka forma muzyki religijnej — oratorium, coraz bardziej ulegające wpływowi opery, a wprowadzenie instrumentów do kościoła, poza organami, jeszcze bardziej potwierdza zeświecczenie muzyki religijnej.

W centrum zainteresowania stają teraz formy, obliczone na sale koncertowe, dostępne mieszczańskiemu odbiorcy. Ta sama grupa społeczna znajduje w kwartecie i innego typu zespołach kameralnych formy zespołowe, odpowiadające doskonale jej potrzebom intymnego muzykowania (Hausmusik).

Ta sama klasa, wyzwolona, pełna poczucia swej siły i przodującej (wtedy!) roli w rozgrywce sił ekonomicznych, obejmuje po rewolucji francuskiej dziedzictwo i prymat kulturalny po „pierw-

szym stanie", i przyczynia się — na innych już drogach — do rozwoju muzyki programowej i wirtuozowstwa instrumentalnego. Mieszczaństwo francuskie tej doby, wstępujące całą pełnią na arenę dziejową jako czynnik polityczno-gospodarczy—na początku XIX w. obce jest jeszcze tym tradycjom, które wytworzyły dotychczasowy styl muzyczny. Obejmując spadek muzyczny po dawnej elicie kulturalnej, wprowadza weń nowe, swoje już postulaty.

Przejęcie tego dziedzictwa pociąga za sobą modyfikację jego charakteru i znaczenia. Każda nowa klasa społeczna, wkraczająca w rozwoju hitorycznym (po mniej lub bardziej radykalnych przewrotach społecznych) na arenę konsumpcji dóbr kulturalnych, a w dalszym etapie i produkcji artystycznej, wnosi ze sobą własne nastawienia i kryteria wartości będących wynikiem jej własnych tradycji. Skrzyżowanie tych dwóch dziedzictw: tradycji własnej klasy społecznej i tej, która na skutek przemian dziejowych i gospodarczych ustępuje z przodownictwa kulturalnego, tworzy punkt wyjścia nowego stylu nowej epoki. Przykładem takiego skrzyżowania jest właśnie początek w. XIX w muzyce. w którym nadal żyją wszystkie formy przejęte z epoki poprzedniej (a więc: typowo reprezentacyjna forma czasów absolutyzmu, przynależna do atmosfery dworu książęcego — opera, wyrastający z ducha młodego mieszczańskiego „Hausmusizieren"— kwartet smyczkowy, symfonia, której korzenie tkwią z jednej strony w dworskich suitach baletowych, czy w uwerturze operowej, wreszcie przejęta z jeszcze dawniejszej epoki forma mszy). Ale formy te nabierają w mieszczańskiej kulturze pierwszej połowy w. XIX, zupełnie odmiennego charakteru. Opera nie wiąże się już swymi symbolicznymi postaciami z życiem dworu, ale (jako opera romantyczna) wciąga w zakres swojej tematyki pierwiastki fantastyczne i ludowe. Kwartet, muzyka kameralna, wykonywana nie w zaciszu domowym, ale na salach koncertowych, nabiera właściwości brzmieniowych przejętych z orkiestry (np. tremolanda u Schuberta). Forma mszy, pozbawiona swego tła liturgicznego, staje się mszą koncertową, przekraczając swe pierwotne ramy i środki, zakreślone dawniej przez liturgię.

W chwili obecnej jesteśmy świadkami analogicznego procesu krzyżowania się dwóch dziedzictw kulturalnych, dwóch ideologij muzycznych, klasowo przeciwstawnych sobie. Myślę o muzyce Związku Radzieckiego, gdzie nowe, pozbawione tradycyj mieszczańskiej kultury muzycznej, masy odbiorców muzycznych, wnosząc

8*

w z a s t a n e formy wyrazu muzycznego, w ł a s n e tradycje w tej dziedzinie, wywierają nacisk na dotychczasowy, tj. przedrewolucyjny kierunek rozwoju muzyki rosyjskiej i tworzą współczynnik rozwoju, który niewątpliwie zaważy na przyszłym obliczu muzyki radzieckiej. Zagadnieniem tym zajmuję się bliżej w I rozdziale książki „30 lat muzyki radzieckiej“, której fragmenty ukazały się w nr. 24 „Ruchu Muzycznego“ z 1947 r.

Wracając do zasady ogólnej, należy stwierdzić: nowa grupa społeczna, wkraczająca na teren kultury muzycznej, na skutek przemian ekonomicznych i przewrotów społecznych, wnosi ze sobą własną postawę ideologiczną, a więc i estetyczną, własne kategorie wartości oraz postulaty wobec twórczości. Wyraża się to — jak się starałam wykazać na kilku luźnie dobranych przykładach z historii muzyki — w nowych funkcjach tej sztuki w całokształcie spraw społecznych, w nowym jej zastosowaniu, a w konsekwencji tego w nowych jej f o r m a c h.

Na marginesie tych rozważań dodać należy, że w okresach, w których ekonomiczna prężność i dziejowa funkcja jakiejś grupy społecznej (klasy) zanika, grupa ta stara się nie tylko zachować, ale szczególnie mocno podkreślić swą odrębność w obyczajach, formach życia, a przede wszystkim w swej sztuce, aby tym zaznaczyć swoje istnienie. Wzmożony indywidualizm sztuki, jej wybujałe formy w pewnych okresach, mają w tym właśnie przejawie (związanym z dekadencją klasy), swoje uzasadnienie. Jest to pewna forma rekompensacji grupowej: w niej tkwią np. źródła tendencyj do egzotyki, jakie zaznaczyły się na przełomie wieku XIX i XX. Podobnie w antycznej Grecji upadek znaczenia miast greckich znajduje swój korelat w nasileniu indywidualizmu w muzyce (akcent na zwrotach enharmonicznych zamiast surowej diatoniki). Tego rodzaju przejściowe tendencje są wyrazem dekadencji jakiejś grupy, która była żywotna w swej sztuce tak długo, jak długo w procesie rozwoju ekonomicznego miała pewne funkcje do spełnienia i funkcje te spełniała.

Kto wie, czy kryzys w muzyce nowoczesnej, trudność wyjścia z impasu w twórczości kompozytorów naszego pokolenia nie jest również odbiciem analogicznego zjawiska: kryzys świata kapitalistycznego łączy się z kryzysem jego nadbudowy ideologicznej, a więc i z kryzysem w muzyce. Ucieczka w tak skomplikowane formy wyrazu, że stają się one dostępne coraz ciaśniejszym kołom

adherentów, byłaby zjawiskiem analogicznym w swym sensie społeczno-historycznym do greckiej enharmoniki w dobie hellenizmu.

* * *

Druga droga, na której procesy gospodarcze znajdują swe odbicie w stylu muzycznym, jest znacznie prostsza: kultura materialna każdego okresu historycznego daje muzyce wiele impulsów do innowacyj stylistycznych.

Słabe uprzemysłowienie Europy aż prawie do w. XV jest jedną z głównych przyczyn panowania muzyki wokalnej aż do Renesansu. Jako środek wykonawczy dominuje głos ludzki w najrozmaitszych zespołach, a niezbyt doskonałe instrumenty mają rolę dość ograniczoną.

Dopiero rozwój przemysłu metalurgicznego w Anglii i Niederlandach w XV i XVI wieku umożliwia udoskonalenie istniejących typów instrumentów, powstanie nowych gatunków, ułatwia technikę wykonawczą, co pociąga za sobą usamodzielnienie się muzyki instrumentalnej. Jak długo na organach dźwięki wydobywano uderzeniem pięści, zrozumiałym jest, że o samoistnej muzyce organowej nie mogło być mowy. Jak długo pierwotne instrumenty klawiszowo-strunowe nie posiadały wszystkich 12 półtonów w oktawie, a ich zakres dźwiękowy nie przekraczał dwu oktaw, tak długo nie mogły się one usamodzielnić. Nic więc dziwnego, że rozwój muzyki instrumentalnej w XVII w. jest bezpośrednim rezultatem procesów produkcyjnych i gospodarki przemysłowej. Równorzędność muzyki instrumentalnej, jako kategorii stylistycznej, jest dziełem tak „przyziemnych“ spraw, jak właśnie procesy ekonomiczne. Muzyka instrumentalna, dysponująca coraz większym zasobem instrumentów, zakresem ich skali i odcieni dynamicznych, zaczyna osiągać przewagę nad muzyką wokalną. Powstaje w ramach muzyki nowa kategoria stylistyczna. Barwa dźwięku staje się nowym współczynnikiem dzieła muzycznego, skupiając na sobie, zwłaszcza w drugiej połowie wieku XIX i w impresjoniźmie muzycznym, zainteresowanie kompozytorów. Rozkwit techniki produkcyjnej, przejście na fabryczny sposób produkcji szeregu instrumentów w XIX wieku pociąga za sobą udoskonalenie konstrukcji wielu instrumentów, stworzenie nowych, zwłaszcza dętych, oraz zróżnicowanie gatunków istniejących. Stylistyczną konsekwencją tego jest z jednej strony rozkwit muzyki wirtuozowskiej, wykorzystującej wszelkie możliwości pojedynczego instrumentu, z drugiej zaś rozkwit muzyki

orkiestrowej i podniesienie czynnika barwy do roli równorzędnej innym wpsółczynnikom konstrukcji muzycznej (impresjonizm).

Nie zapominajmy, że jeszcze w XVII w. obsada instrumentalna jakiegoś utworu zespołowego mogła być dowolnie zmieniana, instrumenty dęte zastępowane smyczkowymi i odwrotnie, to właśnie było wyrazem tego, jak mało ważną rolę odgrywał tu element barwy dźwięku. Stosunkowo prostsze założenia techniczne produkcji instrumentów smyczkowych, (którym doskonale wystarczały metody chałupniczego rzemiosła), były przyczyną tego, że ta grupa instrumentów wcześniej doszła do pełnego rozkwitu i zindywidualizowania poszczególnych odmian, i że na nich spoczywał do końca wieku XVIII ciężar zróżnicowania barwy dźwiękowej w utworach zespołowych. Jednym z powodów rozkwitu muzyki wirtuozowskiej w XIX w. (zwlaszcza wybijająca się na plan pierwszy rola fortepianu) jest niewątpliwie przejście na fabryczne metody produkcji. Umożliwiły one zarówno udoskonalenie, jak też i rozpowszechnienie tego instrumentu, który staje się ośrodkiem zainteresowań mieszczaństwa w XIX w. Bez nowożytnego fortepianu nie byłby możliwy rozmach i wielka forma sonat Beethovena, finezja techniki fortepianowej Chopina i orkiestrowy sposób traktowania fortepianu przez Liszta.

Szczegółowego przykładu zależności pewnych cech stylu od budowy instrumentu dostarcza np. dynamika dźwięku. W clawesynie w. XVIII nie istniała możliwość stopniowego narastania siły dźwięku lub jej ściszania, lecz zmiany dynamiczne dokonywały się nagle. I dopiero fortepian usuwa ten mankament. W stosunku do sonat Haydna czy Mozarta, przeznaczonych jeszcze na clawesyn, sonaty Beethovena, pisane już na „fortepian młoteczkowy", mają o wiele bardziej wyrazisty afektywny charakter, uzależniony nie tylko od tego, że Beethoven należał do już do następnej epoki romantyczuej, ale w pewnym stopniu i od tych możliwości, które mu stwarzał instrument. Taki sam proces przechodzą w nowszych czasach organy, co niewątpliwie wpłynęło na styl utworów organowych, nie mówiąc o tym, że uniezależnienie się organów, jako instrumentu koncertującego, od kościoła, miało tutaj znaczenie decydujące.

Na styl muzyczny posiada pewien wpływ i tak odległy wycinek kultury, jakim jest stan nauk matematyczno-przyrodniczych.

Mistyka cyfr szkoły pitagorejskiej prowadziła prostą drogą do rozważań matematycznych (przejętych zresztą wraz z mistyką od

starożytnego Egiptu), a pośrednio do ustalenia — od strony teoretycznej, a następnie i praktycznej — stroju dźwiękowego w muzyce greckiej. Problem stroju jest dla muzyki niezwykle doniosły. Decyduje on ostatecznie o tym, czy muzyka – jak u licznych ludów wschodnich — ograniczy się tylko do czynnika melodycznego, czy też rozwinie element harmonii. Zracjonalizowany naukowo strój muzyczny jest podstawą budowy wielu instrumentów, nadto zaś decyduje o systemie tonalnym, z którym dopiero łączą się takie lub inne zasady konstrukcji dźwiękowej.

Na strój muzyczny w różnych kulturach wpływały rozmaite czynniki: świętość pewnych cyfr decydowała, u niektórych ludów, o ilości otworów w instrumentach dętych, potrzeba symetrii czyniła u innych z innej strony to samo. Materiał muzyczny, wynikający ze stroju dźwiękowego decyduje dopiero o skalach, na których opiera się melodyka danego centrum kultury muzycznej.

Wszystkim okresom rozwojowym muzyki europejskiej wspólny jest ten sam surowiec — 12 półtonów w oktawie — ale wyzyskanie jego możliwości również zależało od rozwoju nauk matematyczno-fizykalnych. Rozkwit nauk matematycznych w wieku XVII kładzie kres tym wszystkim ograniczeniom, którym muzyka podlegała w tym zakresie. Jak długo strój europejski nie był równomiernie temperowany, nie mógł dojść do głosu system dur i moll wraz z 12 transpozycjami każdej z tych skal. Jak długo współbrzmienia pewnych dźwięków były na organach niemożliwe, tworząc tzw. „wilki", nie można było swobodnie operować całym materiałem dźwiękowym, nie można było go wykorzystać dla efektów harmonicznych. To też wspaniały rozwój harmoniki funkcyjnej w w. XVIII i XIX pozostaje niewątpliwie w łączności z wprowadzeniem równomiernie temperowanego stroju. Punktem przełomowym w tej dziedzinie był rok 1722, rok wydania I części preludiów i fug J. S. Bacha we w s z y s t k i c h tonacjach. W ten sposób Bach, który z punktu widzenia techniki linearnej zamyka okres baroku muzycznego, pod tym względem jest pionierem nowego stylu.

Podobny przełom stylistyczny, mający swe źródła w postępach techniki, możemy obserwować i dzisiaj. Z jednej strony wynalazek radia, który dzięki możliwości ilościowego rozszerzenia zasięgu działania muzyki, ma ogromne znaczenie społeczno-wychowawcze, aczkolwiek wymaga specjalnej adaptacji muzyki dawniejszej do stwarzanych przez się warunków akustycznych, z drugiej zaś strony wynalazek instrumentów elektrycznych, dających możność zespole-

nia ogromnej ilości barw dźwiękowych w ramach jednego instrumentu, otwiera przed muzyką horyzonty, z których nawet kompozytorzy nie zdają sobie sprawy. Wykazują oni wobec tych spraw zadziwiający konserwatyzm, obok nowatorskich tendencyj w samej technice muzycznej, ograniczonej do tradycyjnych środków wykonawczych.

Jeśli rozważymy rolę radia, to stwarza ono nie tylko nowe warunki społeczne dla upowszechnienia muzyki i nowe warunki akustyczne, wymagające specjalnej instrumentacji, ale również nowy typ postawy odbiorczej, którą możnaby nazwać czysto audytywną. W radio odpada całkowicie widok wykonawcy i jego ruchów, widok akcji scenicznej słuchanej opery, itp. Pociąga to za sobą zanik tych form muzycznych, które liczą na współdziałanie czynnika wizualnego. O ile muzyka nadawana przez radio zdoła w pewnym stopniu zastąpić koncerty i opery, pociągnie to po pewnym czasie zapewne utratę żywotności form opery i baletu. Jak wiele zdaje się wskazywać, audytywna postawa słuchacza i tak dziś przeważa wśród odbiorców muzyki. Co więcej — w związku ze wzrostem znaczenia muzyki mechanicznej (radio, płyta gramofonowa)— w przyszłości, być może, zatraci się w pewnym stopniu dotychczasowa rola społeczna solisty-wirtuoza, tak ważna w poprzednim stuleciu, gdzie był on prawie jedynym pośrednikiem pomiędzy słuchaczem a kompozytorem. O ile dojdzie do skutku bezpośrednia graficzna metoda notowania kompozycyj, które odrazu będą mogły zabrzmieć po ich odpowiednim zanotowaniu, rola wykonawcy spadnie w ogóle do minimum. A szkoda byłoby, gdyż właśnie okres kultu wirtuozów stworzył nową kategorię wartości estetycznej w muzyce: wartość *wykonania* dzieła, niezależną od samej wartości *dzieła* jako takiego.

Pozostaje to w związku z przemianą postawy odbiorczej słuchaczy. Źródeł tej przemiany należy szukać w zmianach świadomości człowieka, zaszłych jeszcze w dobie renesansu. Już wtedy zaczęto muzykę pojmować jako wyraz indywidualnych przeżyć człowieka i przeciwstawiać się takiemu jej przyporządkowaniu, jakie wytworzyła poprzednia epoka. Estetyka średniowieczna — jeśli można o takiej w ogóle mówić — widziała w muzyce jedynie służkę Boga, a człowiek, tak twórca, jak i wykonawca, był tu czymś wtórnym. Rozwój samoistnej muzyki świeckiej, zeświecczenia muzyki kościelnej, czego ukrytych źródeł należy doszukiwać się w walce z daninami na rzecz papieża, w rozwoju sił mieszczaństwa i w poczuciu

jego narastającej siły, wpłynęły na przesunięcie znaczenia muzyki w ogólnym światopoglądzie słuchacza. Muzykę pojmuje się teraz jako służkę człowieka, ma ona uprzyjemniać i uświetniać jego życie, coprawda tylko życie władców.

Wraz z opisanym poprzednio procesem narastania sił i zmiany światopoglądu mieszczaństwa i ta jej funkcja ulega rozszerzeniu: od połowy XVIII wieku sale koncertowe, do których każdy za opłatą ma prawo wstępu, otwierają do tej sztuki dostęp szerokim kręgom mieszczaństwa. Muzyka ma dostarczać przeżyć słuchaczom i wyrażać przeżycia kompozytora.

Muzyka solistyczna, najbardziej intymny sposób przemawiania, wysuwa się na plan pierwszy, zwłaszcza w pierwszej połowie wieku XIX, kiedy to wybujały indywidualizm panuje we wszystkich gałęziach sztuki. Ale taka forma przemawiania muzycznego wymaga specjalnego pośrednika między słuchaczem a kompozytorem. Tym staje się w i r t u o z, którego kult wzrasta w miarę rozszerzania się kręgu odbiorców muzycznych.

Jak niewiele znaczył moment wykonania dla kompozytorów dawniejszych, tego najlepiej dowodzi fakt, że nie zaopatrywali oni swoich utworów w znaki frazowania, artykulacji, dynamiki. Coprawda przyczyną tego był również fakt, że liczyli oni na wszechstronnie wykształconych muzycznie wykonawców, którzy nawet sami mieli prawo dodawania różnych *broderies*. Przy niewielkiej specjalizacji kunsztu wykonawczego było to oczywiście możliwe. Było zarazem jednak wyrazem niezbyt wielkich wymagań w tej dziedzinie.

W miarę ulepszania się środków komunikacyjnych rośnie konkurencja wśród muzyków-wykonawców, wraz z tym podnosi się poziom wykonania, zmuszając muzyków do wyboru ciaśniejszego odcinka ich specjalizacji.

Rozjazdy wirtuozów, wymiana dzieł i wykonawców w skali międzynarodowej pomiędzy różnymi ośrodkami kultury muzycznej, wpływają z jednej strony na szybszą internacjonalizację samej muzyki, z drugiej — w połączeniu z udoskonaleniem techniki instrumentalnej, — na podniesienie wymagań kompozytorów w zakresie techniki wykonawczej. Widzimy, że zjawiska te nawzajem oddziaływują na siebie: kult wirtuozów zwiększa stawiane wobec nich wymagania, wzrost tych wymagań pogłębia kult wirtuoza. Czynnik wykonawczy, usamodzielniając się, wywiera swój nacisk na kompozytorów.

Wzrost ten do pewnej granicy jest twórczy, potem prowadzi do spłycenia twórczości tych, którzy się wymaganiom wirtuozów zbyt poddali. Pozwala jednak — jak już zaznaczyliśmy — usamodzielnić się nowej wartości estetycznej: wartości wykonania.

Muzyka mechaniczna naszej doby znów wpływa na pewne zmiany w stanowisku wirtuoza-wykonawcy. Przecina naczynia krwionośne, łączące wykonawcę i słuchacza. Wykonanie „żyje" samoistnie na płycie gramofonowej czy na taśmie magnetofonowej, nie związane z szeregiem aktualnie dokonywanych czynności psychicznych wykonawcy. W pewnym punkcie krążenia kulturalnego między twórcą a odbiorcą staje martwe ogniwo pośrednie — maszyna. Dla kompozytora jest to sprawa mniej ważna, choć mechaniczne utrwalenie utworu ma swoje prawa i postulaty, związane z akustycznymi warunkami utrwalenia. Dla wykonawcy jest to sprawa ważniejsza: jego rola pośrednika między kompozytorem a odbiorcą maleje. Pociąga to za sobą pewne zmiany w psychologii odbiorcy: słuchacz, jako element tej zbiorowości, jaką stanowi publiczność na sali koncertowej, podlega tym wszystkim prawom, które rządzą psychologią tłumu [13]). Słuchacz samotny w obliczu radia czy patefonu zmienia swoją postawę odbiorczą, co w dalszym etapie może mieć swój wpływ i na styl samej muzyki. Ponieważ w tej chwili jesteśmy na samym początku oddziaływania tego czynnika, przeto trudno przewidzieć rodzaj wpływu, jaki on wywrze na styl muzyki w przyszłości.

* * *

Zależność stylu muzycznego od stanu techniki danej epoki przejawia się ponadto na innej jeszcze drodze.

Rozkwit Wenecji, jako centrum handlowego w średniowieczu, pociąga za sobą umocnienie ekonomiczne mieszczaństwa weneckiego, a w dalszym ogniwie wzajemnych oddziaływań również rozkwit techniki budowlanej. Jej odległym rezultatem jest i wzbogacenie się techniki kompozytorskiej o nowe elementy. Dwuabsydowość kościoła św. Marka staje się punktem wyjścia dla techniki polichóralnej w szkole weneckiej.

Podobne zjawisko możemy zaobserwować w późniejszym czasie, kiedy muzyka kameralna, pisana jeszcze przez Beethovena dla salo-

---

[13]) Zagadnieniem tym zajmowałam się bliżej w pracy pt.: „Zagadnienie publiczności koncertowej w świetle psychologii społecznej". Prace te odczytałam na sekcji psychologicznej Pol. Tow. Filoz. we Lwowie, w r. 1938. Niestety, zaginęła ona w czasie wojny wraz z innymi rękopisami.

nów Razumowskich, Lobkowitzów itp., a wykonywana również w prywatnych domach mieszczańskich w XVIII w., zostaje w wieku XIX przeniesiona na wielkie sale koncertowe i udostępniona szerokim kręgom tej klasy. Wówczas na skutek zmienionych warunków akustycznych, zaczyna już np. u Schuberta przywłaszczać sobie niektóre efekty orkiestrowe. Intymny krąg słuchaczy-gości w prywatnych salonach tworzył inne warunki psychiczne dla percepcji dzieł muzycznych, aniżeli anonimowa publiczność (tłum w rozumieniu psychologii społecznej) wielkich sal koncertowych. Ważniejszym momentem jest tu jednak fakt, że powstają w nich nowe warunki przestrzennego rozchodzenia się dźwięków. Nowy styl architektoniczny rozkwitającego kapitalizmu uprzemysłowionych miast w. XIX, wysuwa nowe postulaty wobec kompozytorów, którym ci poddają się nieświadomie: wielkie sale koncertowe wymagają odpowiednio zwiększonego wolumenu dźwiękowego zarówno od dzieł solowych, jak i orkiestrowych [14]); wolumenu, któryby we wszystkich swych odcieniach panował nad przestrzenią akustyczną, a nie gubił się w niej. W konsekwencji tego, ulega zmianie rola pewnych instrumentów.

Te same przyczyny, które w tych wypadkach prowadziły do selekcji negatywnej, leżą u podstaw tego, że właśnie fortepian obejmuje na długi okres czasu hegemonię wśród instrumentów solowych. On może w nowych warunkach akustycznych dostarczyć efektów dźwiękowych, które docierają do wszystkich zakątków sali koncertowej; on (obok organów) obejmuje wszystkie rejestry dźwiękowe; on może naśladować w pewnym stopniu efekty orkiestrowe. Rozwój wielu fabryk tego instrumentu, obok tego zaś potrzeba bogacącego się mieszczaństwa do asymilacji kulturalnej wobec warstw wyższych, czynią zeń jeden z najbardziej rozpowszechnionych instrumentów. Fortepian — z czasem symbol dobrobytu mieszczańskiego — staje się nosicielem kultury muzycznej właśnie w tej klasie społecznej. Fakt, że gra na większości innych instrumentów (za wyjątkiem skrzypiec i w mniejszym stopniu wiolonczeli) nosiła na sobie piętno pewnej „niższości", jest właśnie odbiciem psychologii tej klasy na tym odcinku. „Niższość" kategorii

---

14) Rozważając wpływ bazy materialnej na kształtowanie się stylu muzycznego, dokonujemy tu świadomie — ze względów metodycznych — pewnej izolacji związków przyczynowych; zdajemy sobie jednak sprawę z tego, że o przemianie jakiegokolwiek elementu decyduje stale łączne współdziałanie różnorodnych przyczyn.

innych instrumentów jeszcze dziś jest trudna do wyplenienia i w naszym, żyjącym mieszczańskimi uprzedzeniami, społeczeństwie muzycznym.

Ale nowe warunki akustyczne, w których następuje konkretyzacja dzieł muzycznych, wywierają jeszcze silniejszy wpływ na terenie muzyki orkiestrowej. Zespoły orkiestrowe zaczynają kłaść akcent na działanie m a s ą dźwięku. Orkiestry rozrastają się ilościowo. Berlioz nie tylko powiększa obsadę orkiestrową, ale niekiedy próbuje kumulować kilka orkiestr ze sobą, umieszczając je w poszczególnych rogach sali koncertowej. Mamy tu zjawisko w pewien sposób analogiczne do polichóralności szkoły weneckiej, przeniesione na teren muzyki instrumentalnej, a uzasadnione w ostateczności architektonicznymi warunkami. Że one mają w obu wypadkach odmienne tło gospodarcze — to już rzecz inna.

Dalsze etapy rozwoju orkiestry Wagnera, Liszta, R. Straussa, prowadzą do „Sinfonie der Tausend“ Mahlera. Dzisiaj — właśnie dzięki zmienionym warunkom percypowania muzyki (radio nie znosi masowości dźwięku) — jesteśmy świadkami powrotu do bardziej przejrzystej instrumentacji. Tendencja do tego powrotu przejawiła się u niektórych kompozytorów znacznie wcześniej, jako wyraz reakcji przeciwko zbytniemu przeładowaniu aparatu orkiestrowego neoromantyków. Warunki, stworzone przez studio radiowe i jego potrzeby, powrót ten tylko umocniły i umasowiły. Jest on zarazem częścią procesu ogólniejszego, który w kategoriach estetyki wyraża się jako „anty-romantyzm“, „neo-klasycyzm“ itp.

Adaptacja do warunków akustycznych wielkich sal koncertowych na terenie Ameryki znajduje swoje specyficzne odbicie: na gruncie amerykańskim wyrosła moda transkrypcyj orkiestrowych muzyki Bachowskiej (Stokowski). Wymagają tego 30-tysięczne niekiedy sale koncertowe Nowego Świata. Streszczając, można powiedzieć: konsekwencją procesów produkcyjnych są w dobie rozkwitającego kapitalizmu innowacje architektury urbanistycznej. Te zaś — jako jeden z współczynników kultury materialnej wywierają swój wpływ na styl muzyczny.

* * *

W rozważaniach poprzednich staraliśmy się dać przykład tego, jak nie tylko baza materialna, ale i pewne fragmenty nadbudowy ideologicznej oddziaływują na kształtowanie się stylu muzycznego. Tutaj nie wolno nam też pominąć znaczenia innych sztuk oraz

współdziałania tych czynników, które potocznie zalicza się do tzw. praw autonomicznych w muzyce.

Jasne jest, że w każdej epoce wszystkie sztuki podlegają ciśnieniu podłoża materialnego. W każdej z nich — zależnie od jej specyfiki — nacisk ten wyraża się w różnych formach i przychodzi do głosu w różnym tempie. Ich wzajemne oddziaływanie jest jednak również czynnikiem stylo-twórczym. Ono przejawia się dwojako: po pierwsze, formy muzyczne związane z formami innych sztuk dostosowują się do nich, jak to np. widzimy w madrygale włoskim w. XVI. Po drugie oddziaływanie innych sztuk może być bardziej zasadniczej natury, może dotyczyć ogólnych założeń estetycznych, z których wyrasta pewien kierunek i dzięki aktualności tych założeń na jednym terenie może skusić twórców do przeniesienia ich na inny teren sztuki. Przykładem tego jest np. impresjonizm w malarstwie, którego założenia, w tak genialny sposób przeniesione przez Debussy'ego na teren muzyki, stały się źródłem krótkotrwałego wprawdzie, nie mniej jednak brzemiennego w skutki kierunku w muzyce.

Przypuszczać już dziś możemy, że stały związek muzyki współczesnej z filmem również zaważy w pewnym stopniu na właściwościach formalnych tej sztuki. Że film zaważył już dziś na formie operowej [15]) — to fakt. Opera współczesna ma do zawdzięczenia niewątpliwie X muzie odejście od statyki scenicznej właściwej tej formie. Również synteza ilustracji muzycznej w filmie ze słowem mówionym była impulsem dla tak ciekawej formy eksperymentalnej, jaką np. jest „Piotruś i wilk" Prokofiewa.

* * *

Nie można jednak zaprzeczyć, że w rozwoju stylu muzycznego pojawia się cały szereg przemian, których socjologicznych źródeł narazie nie potrafimy zracjonalizować. Trudno np. o powiązanie przemian harmonicznych, jakie zaszły w ciągu ostatnich kilku wieków z działaniem współczynnika poza-muzycznego. Sprowadzenie ich do psychologicznego prawa wprawy i stępienia tłumaczy nam tu tylko konieczność zmiany zużytych, powszechnie znanych środków na inne, jeszcze nie zużyte i rozpowszechnione. Ale dlaczego te zmiany szły właśnie w tym kierunku, a nie w innym, na to powinny nam dać odpowiedź rozważania ogólniejsze, właśnie socjolo-

---

[15]) Z. Lissa, Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej, Lwów 1937.

giczne. Jakie przyczyny działały przy kształtowaniu się zasady imitacji, która po dziś dzień stanowi zasadę konstrukcyjną głównych form polifonicznynh? Jakie przyczyny leżały u podstaw przemiany systemu tonacyj kościelnych na system dur-moll? Jakie momenty, od zewnątrz działające, wpływały na rozwój formy sonatowej? Na pytania te, które można zresztą pomnożyć, trudno narazie znaleźć — ze stosowanego tutaj punktu widzenia — odpowiedź, albowiem dopiero pogłębienie wiedzy ogólnej o epokach, w których te zjawiska się krystalizowały, pomoże w przyszłości do znalezienia ogniw pośrednich, łączących te zjawiska muzyczne ze zjawiskami innymi, kształtującymi życie i mentalność człowieka tych epok.

Niezależnie od tego należy przyjąć, że z samej, narastającej w ciągu pokoleń, literatury muzycznej wynikają dla kompozytorów pewne problemy konstrukcyjne, o których rozwiązaniu i kierunkowości rozwiązania decydują w znacznej mierze czynniki autonomicznie muzyczne. Na przykład: rozwój chromatyki u romantyków i neo-romantyków, dążący do przepojenia jednej tonacji elementami wielu innych, staje się punktem wyjścia dla rezygnacji z centralizacji tonacyjnej, a potem i funkcyjności. W konsekwencji prowadzi to do dzisiejszej atonalności. Wyczerpanie wszystkich konsekwencyj dawniejszych założeń funkcyjnej harmoniki zmusza kompozytorów do szukania nowych założeń; dalsza oryginalna twórczość staje się możliwa tylko na podstawie nowych zasad konstrukcyjnych.

Interesujące są tu dwa pytania: 1) czy działanie „czynników autonomicznych" jest istotnie tylko wynikiem dialektyki rozwojowej danej gałęzi sztuki, czy też i te czynniki ulegają naciskowi bazy materialnej, za pośrednictwem oczywiście innych czynników? 2) czy i o ile zasady, lub któraś z zasad dialektyki znajduje swój wyraz w rozwoju autonomicznych środków wyrazu w muzyce?

Odnośnie pierwszego pytania przypuszczać należy, że s e l e k c j a dokonywana przez kompozytorów wśród wielu możliwych w zasadzie kierunków przemian, ma swoje podstawy w czynnikach socjalnej natury, w tendencjach kolektywu, którego dany kompozytor jest członkiem, w ogólnej kierunkowości ideologii danej grupy społecznej i danej epoce historycznej. Psychika indywidualnego kompozytora, który tej selekcji dokonywa, i któremu się wydaje, że dokonywa jej bez żadnego nacisku od zewnątrz, jest oczywiście kształtowana przez cały szereg czynników, regulujących dany kolektyw w danej fazie rozwojowej grupy. Dobór środków wyrazu

pozostaje niewątpliwie w łączności z tymi normami. Zracjonalizowanie jednak tych związków wymaga w każdym oddzielnym wypadku oddzielnej analizy, na co sobie tutaj pozwolić nie możemy.

Całkowity zanik form muzyki religijnej w ZSRR jest bardzo prymitywnym i prostym przykładem działania norm, regulujących całokształtem ideologicznym w ZSRR, na psychikę kompozytorów radzieckich. Więcej szczegółów na ten temat znajdzie czytelnik w innej pracy, o której już poprzednio wspominałam.

Otóż d o b ó r środków w okresach przełomowych jest zdeterminowany socjologicznie, natomiast rozwinięcie jakichś już sprecyzowanych założeń konstrukcyjnych jest w pewnym stopniu niezależne od bezpośredniego nacisku bazy materialnej.

Drugie z postawionych powyżej pytań dotyczy zagadnienia: czy można w rozwoju pewnych elementów stylistycznych odnaleźć działanie pewnych zasad dialektycznych?

Wykrycie tych praw nie jest łatwe, postarajmy się jednak choćby na niektórych przykładach wykazać, że i tutaj znajdują one swój wyraz.

Weźmy np. pod uwagę zasadę przechodzenia zmian ilościowych w jakościowe:

Normalna 4—5-głosowość szkół niederlandzkich dochodzi w dalszym rozwoju do 36-głosowości, która oczywiście nie jest i nie może być traktowana na równi z tamtymi założeniami konstrukcyjnymi. Głosy w utworze 36-głosowym tracą swoje znaczenie samoistnych linij melodycznych, a stają się tylko czynnikiem dekoratywnym, czynnikiem intensyfikacji brzmienia, zmieniając samoistne melodyczne znaczenie każdego głosu na znaczenie harmonicznego wypełnienia brzmienia. Ich funkcja horyzontalna zatraca się na korzyść — w tym wypadku — niesamoistnej funkcji wertykalnej. Jeszcze wyraźniej widoczne jest oddziaływanie tej zasady w dwu- i trzygłosowym motecie z poł. w. XIII — w przeciwstawieniu do imitacyjnej w zasadzie formy, jaką jest kanon „Summer is icumen in", w którym 6-głosowość faktury (4 głosy prowadzone kanonicznie i dwa dolne, t. zw. „pedes", oparte na wymianie głosów) narzuca homofoniczny sposób percepcji.

Równie dobrze widać przechodzenie zmian ilościowych w jakościowe w wypadku polichóralności (której genezę wyjaśniliśmy uprzednio działaniem czynnika heterogenicznego). Ilościowy wzrost brzmienia chóru osiąga tutaj granice wyznaczone przez możliwości percepcyjne słuchacza. Dalej na tej drodze już rozwój jest niemoż-

liwy. Może tu tylko nastąpić zasadnicza przemiana „jakościowa". „Czas", czyli — mówiąc językiem dialektyki — warunki produkcyjne dojrzały do tego, by akcent twórczości muzycznej przeniósł się na inne tory, na muzykę instrumentalną. Wzrost ilości głosów, przeniesiony na inną płaszczyznę, na wzrost ilości chórów, osiągnął w zakresie muzyki wokalnej swój klimaks, nadając głosom inny sens w całości konstrukcyjnej: one stały się czynnikiem b a r w y brzmienia, a nie nosicielami rozwoju linij melodycznych.

Działanie tego samego prawa widzimy i na terenie muzyki instrumentalnej, zespołowej. Od kameralizmu wczesnej muzyki instrumentalnej, poprzez kameralną — w naszym dzisiejszym odczuwaniu — orkiestrę okresu przedklasycznego, czy wczesnych klasyków, poprzez Wagnera, Straussa, Mahlera, idzie wzrost ilościowy (i zarazem zróżnicowanie) głosów orkiestry symfonicznej, by już u ostatnio wyliczonych kompozytorów zacząć działać nie tyle jako odmienne jakości barw instrumentalnych, ile raczej jako m a s a dźwiękowa. Ostateczna faza tego wzrostu ilościowego prowadzi u Schönberga (Gurre — Lieder, Peleas i Melisanda) do efektów ogólno-wrażeniowych. I w tym wypadku czynnik pierwotnie konstruktywny w całokształcie dzieła muzycznego zmienił swoje znaczenie w zespole czynników konstrukcyjnych utworu na rolę czynnika dekoratywnego. Podczas, gdy w okresie baroku muzycznego kontrasty barwne tria i tutti były ściśle związane z architektoniką utworu, gdy dla romantyzmu poszczególne odcienie barw brzmieniowych były raczej symbolami pewnych nastrojów, to już w impresjoniźmie barwa staje się tylko „smakiem" (używając terminu St. Szumana), „plamą", kolorytem — i niczym więcej. Że jako czynnik działający „wrażeniem" ma swój sens w całości dzieła — to jest bezsporne. Nam szło tylko o wykazanie tego, że sens ten jest zupełnie inny od tego, jaki ten sam element utworu posiadał w innych epokach. Że zmiany ilościowe tego czynnika doprowadziły na większym odcinku dziejowym do zmiany jakościowej.

Trudniej śledzić działanie tej zasady na terenie harmoniki, czy architektoniki muzycznej. Konstruktywno-formalny sens czynnika harmonicznego (w sensie harmoniki funkcyjnej) utrzymuje się znacznie dłużej niż ona sama, jako system. W najbardziej już impresjonistycznych i atonalnych w zasadzie ostatnich sonatach Skriabina, gdzie funkcyjność, jako zasada harmoniki, zupełnie zanikła, jeszcze zawsze można zaobserwować kwintowy stosunek tematów allegra sonatowego (a więc odbicie dawnego stosunku T—D),

a stosunek ekspozycji allegra sonatowego do jego repryzy, ukształtowany w swoich planach „tonalnych" na wzór klasyczny, można ująć w dawne symbole: T—D, N (przetworzenie), T—T.

Wzrost komplikacyj harmonicznych (rozluźnienie stosunków funkcyjnych, komplikacja struktury poszczególnych akordów) idzie w parze z ich coraz mniej konstruktywnym dla tkaniny muzycznej znaczeniem, a coraz bardziej w kierunku ich znaczenia dekoratywnego, znaczenia plam barwnych. Kulminacja tego procesu, przygotowana przez impresjonizm, zachodzi jednak nie u Debussy'ego czy Ravela, ale raczej u ekspresjonistów (np. w „Pierrot Lunaire" Schoenberga itp.). Linearyzm nowej rzeczowości, „naturalność" dziejowa neo-klasycyzmu Francuzów, czy „barbarzyńskiego" neoklasycyzmu Prokofiewa — były wyrazem tego, że dalej na tej drodze już iść nie było można.

Trudno tu oczywiście te zmiany ująć jako ściśle „ilościowe". W najogólniejszych zarysach tylko można komplikacje, zróżniczkowanie, podporządkować pod te kategorie. Stwierdziliśmy na początku, że tylko niektóre czynniki stylu muzycznego mieszczą się w ramach zmian ilościowych.

Granicę rozwoju tego typu (tj. ilościowego — w szerszym nieco tego słowa znaczeniu) dla każdego elementu muzycznego stanowi ograniczoność możliwości percepcyjnych słuchacza. Wyanalizowanie z zespołu głosów 5, czy 6 samoistnych linij melodycznych jest jeszcze możliwe, natomiast powyżej tej granicy głosy są samoistne już tylko na papierze, nie w doznaniu słuchacza. Ich zespolenie ma już inny (jakościowo) sens psychologiczny. Wyanalizowanie biegu poszczególnych głosów instrumentalnych i ich barw w „Sinfonie der Tausend" Mahlera jest również akustyczną fikcją. Tu działa nie z e s p ó ł instrumentów, lecz ich m a s a.

Wnioski: rozwój pewnych czynników stylu muzycznego w pewnych wypadkach idzie w kierunku ilościowego nasilenia. Te zmiany ilościowe od pewnego momentu modyfikują funkcje danego elementu w całokształcie dzieła muzycznego. Wtedy następuje zmiana w ustosunkowaniu się słuchacza do tych elementów; inaczej mówiąc — zmianie ulegają kategorie muzycznego myślenia i kryteria wartości, czyli zmienia się styl.

Sądzę, że byłoby niezmiernie interesujące zbadać rolę i znaczenie innych zasad dialektyki dla przemian stylu muzycznego. Pozostawimy to sobie na czas późniejszy.

Wracając do problemu oddziaływania nadbudowy na swoje poszczególne odcinki, trzeba zaznaczyć, że przemiany stylu, zachodzące na przestrzeni jednego pokolenia, dokonują się na podłożu tworów zastanych (termin Ossowskiego, używany w „Socjologii sztuki“) przez dane pokolenie. Ogół tych tworów zastanych, wraz z zastanymi nastawieniami muzycznymi (tj. gotowością przyjęcia pewnych struktur dźwiękowych i brakiem tej gotowości wobec innego typu struktur), stanowi to, co nazywamy t r a d y c j ą danego środowiska (narodowego, szkoły, itp.). Tradycje te wyznaczone są przez kompleks przekazywanych z pokolenia na pokolenie nawyków i dzieł, których doznawanie wytwarza i reguluje te nawyki w danym kolektywie.

Tradycje poszczególnych środowisk mogą pozostawać nawet przy całkowitych przemianach dziejowych. I tak np. przeciwieństwo tendencji środowiska leningradzkiego i moskiewskiego istnieje po dziś dzień, mimo, że oba one uległy zasadniczemu naciskowi tych przemian społeczno-ideologicznych, które ze sobą przyniosła rewolucja przed 30 laty: silniejszy kontakt z muzyką zachodnio-europejską szkoły leningradzkiej i większy akcent na narodowym, rosyjskim charakterze szkoły moskiewskiej.

Tradycje te, nawiązywanie do form zastanych, są ważnym czynnikiem w rozwoju stylu muzycznego, gwarantują bowiem tej sztuce (jak i wszelkim innym) c i ą g ł o ś ć jej przemian i jednolitą w pewnym sensie ich kierunkowość. Poprzez zmiany historyczne ciągną się w ten sposób czerwoną nicią tradycje poszczególnych środowisk narodowych, niekiedy nawet miast.

Żaden z kompozytorów nie tworzy *ex nihilo*. Każdy z nich rozpoczyna swą działalność twórczą od naśladowania form już zastanych w danym środowisku. W ciągu swego rozwoju kompozytor mniej lub więcej daleko odchodzi od form zastanych. Kierunek tego odejścia regulują aktualne dla jego pokolenia prądy umysłowe, stopień jego odejścia wyznacza siła jego własnego talentu.

Działanie czynników ściśle autonomicznych i społecznych splata się w każdej epoce. Ich wyodrębnienie i sprecyzowanie jest zadaniem socjologicznie zorientowanej nauki o stylach muzycznych.

Już poprzednio, w związku z innymi wywodami podjęliśmy zagadnienie znaczenia i uwarunkowania przez siły socjalne s e l e k c j i środków technicznych i form. Tutaj należy je podjąć z innej nieco strony.

W każdym okresie dziejowym, zwłaszcza w takim, w którym zaczyna się krystalizacja nowych form artystycznego wyrazu, istnieją obok siebie zarodki różnych form. Zależnie od nacisku środowiska, pewne formy dochodzą do pełnego rozkwitu, przyjmują się, inne, nie znajdując odpowiedniego gruntu, zanikają. Jako przykład takiej selekcji może nam posłużyć okres drugiego cesarstwa we Francji, gdzie na tle rozkwitającego uprzemysłowienia i potrzeby zbytku u mas mieszczańskich i arystokracji napoleońskiej, cały rynek muzyczny zalewa błyskotliwa, dowcipna, ironiczna operetka Offenbacha, wypierając zwycięsko patetyczną operę heroiczną, nie pozostawiając w ogóle miejsca dla ciężkich dramatów wagnerowskich. Drobnomieszczanin francuski nie potrzebował, nie rozumiał i nie chciał tego wszystkiego, czego wyrazem był świat mitów germańskich mistrza z Bayreuth. I dopiero następne pokolenia, na tle innych prądów społecznych i umysłowych, po upadku Ludwika Napoleona, po przejściach r. 1870 znajdują pewne miejsce w muzyce francuskiej na przejęcie wpływów wagnerowskich.

Jeszcze bardziej jaskrawy przykład selekcji, idącej od strony ideologicznej, przedstawia nam dzisiaj rynek muzyczny ZSRR, gdzie bardzo rzadko rozbrzmiewają dzieła Strawińskiego, Schoenberga, Honnegera, czy Hindemitha, obce, niezrozumiałe i niepotrzebne narazie jeszcze nowej warstwie odbiorców muzycznych. Zbyt świeży i niedawny jest awans społeczny, zbyt silnie zaś dzieła wymienionych kompozytorów związane są z potrzebami elity środowiska kapitalistycznego, by sztuka ta mogła coś dać nowemu słuchaczowi, zapełniającemu sale koncertowe ZSRR. Ich głębsze wniknięcie w świat muzyki niewątpliwie udostępni nowym słuchaczom (po dłuższym zresztą czasie) podejście do dzieł tych kompozytorów, choć przypuszczać należy, że świat, zawarty w tych dziełach, pozostanie im obcy.

Wyrazem selekcji społecznej, z innej nieco strony, jest nadto fakt, że muzyka, zwłaszcza w dawniejszych okresach, była wyłącznie muzyką pisaną na z a m ó w i e n i e. Zamówienie społeczne istnieje zresztą w każdej epoce. Zamawiają tylko różne klasy społeczne i forma tego zamówienia inaczej dochodzi do skutku w różnych okresach dziejowych. Zamawiają zawsze ci, którzy mogą za muzykę zapłacić, zamawiają zaś to, co odpowiada ich potrzebom, ich trybowi życia, ich upodobaniom. Wpierw zamawiał Kościół na swoje potrzeby, potem dwory królewskie i książęce, potem mecenasi i instytucje, dziś w wielu ośrodkach — państwo. Zamówienie musi

9*

odpowiadać potrzebom tego kolektywu, w czyim imieniu się dokonuje. Kompozytorzy dzisiejsi, nie zdają sobie sprawy, że w środowiskach pozornie całkiem liberalnych wykonują zamówienie pewnej określonej klasy społecznej. Kompozytorzy radzieccy wykonują to zamówienie zupełnie świadomie, spełniając tym samym ważną rolę w wychowaniu społeczeństwa.

Zasada selekcji społecznej w sztuce działa o tyle, że wśród wielości form i środków (wyznaczonych tymi wszystkimi czynnikami, o których poprzednio mówiliśmy) zwyciężają w pewnej chwili te, które są aktualne w danym środowisku i odpowiadają pod pewnym względem naporowi sił rozwojowych, prących dane środowisko w określonym (przez czynniki materialne) kierunku. Inne giną lub usuwają się w cień, by wypłynąć wtedy, kiedy będą zgodne ze zmienionymi potrzebami chwili. Tym właśnie możemy wyjaśnić selekcję w s t e c z n ą, tj. odkrywanie i wynoszenie na pełne światło aktualności pewnych kompozytorów i pewnego stylu, mało znanych i uznawanych w swojej własnej epoce. „Odkrycie" Bacha dopiero w okresie romantyzmu jest wyrazem tego, że w okresie, gdzie prącym naprzód siłom młodego mieszczaństwa niemieckiego bliższą była muzyka klasyków wiedeńskich, Bach wysnuwający ostatnie konsekwencje stylistyczne z baroku muzycznego, i związany całym swoim światopoglądem z kościołem protestanckim, nie mógł znaleźć resonansu w umysłach dwóch pokoleń z końca XVIII w. Inny przykład: nawrót do polifonii niederlandczyków, zrozumienie ich surowego i ostrego brzmienia było niemożliwe dla tych pokoleń, dla których ideałem dźwiękowym było sute i ciepłe brzmienie romantycznej harmoniki. Dopiero antyromantyczna postawa muzyków XX w. odkryła piękno muzyki tej epoki.

Przykładem selekcji wstecznej, bardziej w głąb sięgającej i jawnie socjalnie uwarunkowanej, jest renesans starożytnego greckiego dramatu w operze z pierwszego okresu jej rozwoju w. XVI. Rosnąca kultura miast włoskich, oparta na wzrastającym handlu, tworzy warunki szczególnie korzystne dla renesansu formy, w swoim czasie również kwitnącej w miastach antycznej Grecji. Rzecz inna, że ten renesans ma swoje ogólniejsze podłoże w renesansie kultury antycznej w ogóle. Nie jest jednak dziełem przypadku, ale wyrazem wzmożonego pokrewieństwa nastawień kulturalnych, że właśnie w tym okresie i w tym środowisku ożywa

antyczny dramat i staje się punktem wyjścia dla rozwoju formy operowej.

Selekcja wsteczna wynika zawsze z podobieństwa postawy estetycznej dwóch okresów historycznych, przy czym u podstaw tej postawy muszą leżeć czynniki natury społeczno-ekonomicznej, nawet jeśli one znajdują się na tak różnych skrętach spirali historycznej, jak kultura miast antycznej Grecji czy włoskiego Renesansu.

* * *

Zrozumienie znaczenia aspektu socjologicznego w rozważaniach o stylach muzycznych, powinno nam dopomóc do zrozumienia tego kryzysu, w którym znajduje się od lat muzyka współczesna. W pewnym stopniu powinno też rzucić światło na to wszystko, co się obecnie dzieje w polskiej muzyce, w polskiej kulturze muzycznej powojennej doby. Być może, że i tu zawcześnie jeszcze na precyzowanie wytycznych, na formułowanie postulatów. Ale r o z w a ż y ć je, w zastosowaniu do dzisiejszej muzyki polskiej, opierając się na wyłuszczonych poprzednio założeniach, można. Niech rozważania te będą próbą uchwycenia na gorąco tej problematyki, która w związku ze zmianami, jakie zaszły w naszym kraju, staje przed oczyma kompozytorów polskich.

W chwili obecnej jesteśmy w muzyce polskiej świadkami rozpoczynających się przemian ideologicznych. Przemiany te nie są jeszcze tak wyraźne, by już znalazły swój wyraz w nowych cechach stylu kompozytorów polskich. Zaznaczają się one narazie tylko w tym, że ogół kompozytorów zaczyna odczuwać n o w e p o t r z e b y odbiorców, nowy rodzaj z a m ó w i e n i a s p o ł e c z n e g o, jakie do nich dociera od strony nowego słuchacza, domagającego się i w stosunku do muzyki awansu kulturalnego; nowego zapotrzebowania, wyrastającego z przemian ustrojowych, ekonomicznych, społecznych, pod znakiem których żyje od kilku lat cały kraj. Nowa rzeczywistość polska wysuwa wobec kompozytora polskiego żądania, z jakimi on się dawniej nie spotykał. Wrzenie w umysłach kompozytorów polskich już się rozpoczęło, wrzenie w ich działalności twórczej — jeszcze nie. Na tym skręcie ideologicznym, na którym znajdują się polscy współcześni kompozytorzy, warto wskazać im pewne prawa, które i w historii muzyki normowały działalność ich kolegów z innych epok, i warto sprecyzować zagadnienia, co — być może — ułatwi im rozwiąza-

nie nurtujących ich problemów artystycznych, od strony społecznej.

W psychice polskiego współczesnego kompozytoro rozpoczyna się w tej chwili walka dwóch przeciwstawnych tendencyj: naciskowi tradycyjnej ideologii (światopoglądowej i estetecznej) okresu międzywojennego przeciwstawia się nacisk nowej rzeczywistości, potrzeb, które ona wysuwa, wytycznych ideologicznych, które ona formułuje mniej lub więcej jawnie i jasno. W umysłowości polskiego muzyka, który nie izoluje się od wpływów tej rzeczywistości, ale stara sobie uświadomić jej problematykę, rozpoczyna się wrzenie, na które różni rozmaicie reagują.

Wyrazem tego poczucia kryzysu ideologicznego były choćby dwa fakty, zaszłe w ostatnim czasie: Walny Zjazd Związku Kompozytorów Polskich, który odbył się w październiku 1947 r. oraz dyskusja na grudniowej Konferencji Rady Związków Artystycznych, poświęcona wrocławskiej mowie Prezydenta Bieruta. Dyskusja, jaka toczyła się zarówno w czasie obrad Zjazdu Kompozytorów, jak i na Konferencji Rady Zw. Artystycznych, obracała się wokół pytania: jakie jest ideologiczne oblicze współczesnej polskiej twórczości muzycznej?

Kompozytorzy zdali sobie sprawę z tego, że w strukturze naszego powojennego życia zaszły i zachodzą zasadnicze przemiany gospodarcze i społeczne. Że zaszły już i zachodzą — coprawda w tempie znacznie wolniejszym — zmiany ideologiczne. Że przewidywać należy dalsze wzmożenie i przyśpieszenie tempa obu tych procesów, w kierunku wyznaczonym przez pierwsze powojenne trzylecie.

Dla pracowników kultury może najdonioślejszym jest tu fakt zaktualizowanego częściowo i potencjalnego rozszerzenia się kręgu odbiorców kultury. Na wszystkich odcinkach kultury odczuwa się fermentację, we wszystkich środowiskach wrą dyskusje, na wszystkie strony działają impulsy, idące od strony nowych zapotrzebowań społecznych.

Czy i o ile to samo dotknęło i polski świat muzyczny? Czy i o ile polska twórczość muzyczna angażuje się w tym nurcie, który coraz silniej zaznacza się w naszym dzisiejszym życiu kulturalnym?

Jesienny Zjazd Z. K. P. świadczył o tym, że sprawy te weszły już w orbitę zainteresowań kompozytorów polskich. Czy twórczość ich również? Raczej — nie.

Na Walnym Zjeździe ZKP padło uczciwe i bolesne słowo jednego z członków Zarządu: „To, że Zarząd ZKP nie ma ideologii, to ma swą przyczynę w tym, że my tu wszyscy razem, jak jesteśmy, nie mamy żadnej ideologii“. Został jasno sformułowany zarzut, że ZKP, zamiast być kuźnią problemów ideologicznych kompozytorów polskich, ogranicza się do załatwiania spraw organizacyjno-formalnych. Że ideologicznym postulatom, sformułowanym w przemówieniu wstępnym Prezesa ZKP, nie odpowiada linia twórczości naszych kompozytorów.

Czy tak jest istotnie?

Nie, nasi kompozytorzy mają swój światopogląd artystyczny, uwarunkowany światopoglądem społeczno-politycznym, filozoficznym, moralnym. Ale jest to ideologia, jaką urobił okres międzywojenny, środowisko artystyczne Paryża z lat 30-ych (przejęte z pierwszej lub drugiej ręki), tradycje historyczne wraz z ich kompleksami, ideologia — jakiej podlegano (świadomie lub nieświadomie) na skutek nacisku naszego przedwojennego środowiska. Ona to wyznaczała krąg zainteresowań naszej twórczej elity muzycznej, ona decydowała o stylu kompozytorów, o ich kryteriach wartościowania estetycznego, o ich nastawieniu na określony typ adresata (odbiorcy muzycznego), a więc w sumie — decydowała o ich twórczości.

Tymczasem moment dzisiejszy wymaga r e w i z j i wielu pojęć, przestawienia nawyków, przesunięcia kryteriów wartości. Są to operacje psychiczne zawsze bardzo bolesne i trudne. W dawniejszych epokach dokonywały się zwolna i stopniowo, ludzie stopniowo wyrastali z jednego kręgu myślowego, by wrosnąć w inny. Życie dzisiejsze wymaga skrócenia tych procesów. Wymaga w pewnych granicach świadomego przestawienia się na nowe tory.

Niewątpliwie wśród kompozytorów polskich są dziś tacy, którzy rozumieją wagę historyczną obecnego momentu dla kultury muzycznej w Polsce, którzy zdają sobie sprawę z nowych zagadnień, jakie stają przed nimi, którzy zdołają znaleźć, a w każdym razie chcą szukać, form rozwiązania tych zagadnień, i którzy potrafią wysnuć właściwe wnioski wobec siebie samych, wobec swej twórczości, wnioski do jakich prowadzi ich nowa rzeczywistość.

Stabilizacja naszego życia powojennego, a zwłaszcza stabilizacja wytycznych społeczno-politycznych, wymaga i od działaczy kultury pewnej określonej planowości działania. Planowości, która jest wyrazem i wynikiem właściwego spojrzenia na całokształt

naszego życia muzycznego, wynikiem wytyczenia sobie zadań, obliczonych na dalszą metę i opartych na jasno skrystalizowanych założeniach polityki kulturalnej.

Plan organizacji życia muzycznego w Polsce współczesnej, plan działania na jego poszczególnych odcinkach jest jednak nie do pomyślenia bez jasnej odpowiedzi, zahaczającej o te wszystkie problemy, które omawialiśmy w poprzednich odcinkach niniejszej pracy: jaka ma być ta kultura muzyczna, dla kogo mają być przeznaczone wszystkie formy życia muzycznego i wszelka działalność w tej dziedzinie, i nakoniec, jak ma przemawiać współczesna polska twórczość muzyczna do swych odbiorców. Jasnym jest dla nas wszystkich, że ma to być kultura muzyczna, która zdoła w swoją orbitę wciągnąć te klasy społeczne, które dawniej stały poza jej obrębem. Że musi ona z tego względu zarówno w swych niektórych formach organizacyjnych, jak też i w tym, z czym się idzie do nowego odbiorcy muzyki, być inną, niż ta, która była dawniej.

Nie idzie mi tu o krytykę polskiej współczesnej twórczości muzycznej. Wykazuje ona w swym dorobku wiele osiągnięć na miarę istotnie światową. Ale powstaje tu pytanie, sformułowane na Zjeździe ZKP przez jednego z kompozytorów: „komu potrzebne jest to, co piszemy, pisząc tak, jak piszemy?" Inaczej mówiąc: Czy ma nadal rozwijać się w orbicie tej ideologii artystycznej, jaka sformowała się w okresie międzywojennym i w jakiej ona tkwi po dzień dzisiejszy, zapatrzona w Strawińskiego, Hindemitha i t. p.? Czy też ma świadomie dążyć do włączenia się w te procesy, które przetwarzają całokształt naszej kultury i naszego życia?

Fakt, że na Zjeździe padły słowa krytyki pod adresem kierunku twórczości „hermetycznej", że postawiono zagadnienie przygodności społecznej tego, co się w tej chwili w Polsce pisze w muzyce—świadczyłby o tym, że proces fermentacji zaszedł już dość daleko. Nie doszedł jednak zawsze jeszcze do wysnucia wniosków praktycznych, do nowego typu nastawień w twórczości. Nie doszedł i nie mógł dojść. Byłoby to zjawisko przedwczesne i niedojrzałe — adaptacja do potrzeb zbyt doraźnych. Za wcześnie na nią i z innego jeszcze punktu widzenia.

Bowiem kompozytorzy nasi, tkwiąc w stylu muzycznym okresu międzywojennego, w swych założeniach estetycznych pozostają jeszcze głębiej w historii. Definicja muzyki, którą słyszeliśmy z ust przedstawiciela ZKP w programowym referacie brzmiała: „muzyka — to sztuka podziału czasowych odcinków — dźwiękami". Jest

to stara definicja idealistycznej estetyki hanslickowskiej, definicja wyrastająca z założeń niemieckiej filozofii idealistycznej, identyfikująca dzieło muzyczne z arabeską dźwiękową i nic poza tym. Definicja ta była niewystarczająca i dla estetyki psychologicznej Kurtha i dla estetyki Mersmanna i nawet dla fenomenologów, mimo wspólnoty idealistycznych założeń ich ontologii. Zdaje się, że powracać do niej — a definicja obowiązuje, bo z niej wynikają takie lub inne postulaty, dotyczące samej muzyki — byłoby w dzisiejszej dobie conajmniej anachronizmem.

Wprawdzie nikt nie neguje, że dzieło muzyczne jest rozciągłe w czasie tak, jak np. dzieła sztuk plastycznych — w przestrzeni, że do przebiegu całości utworu niezbędna jest zmienność kompleksów dźwiękowych w pewnym odcinku czasowym. To jest kryterium konieczne, ale nie wystarczające.

Dzieło muzyczne jest ponadto wyrazem człowieka — i to człowieka określonej psychologii i światopoglądu, zdeterminowanych formami życia społecznego jego środowiska i epoki. Jest wyrazem potrzeb tego człowieka, potrzeb estetycznych, również wykształconych i określonych przez dany okres historyczny i zmiennych w różnych okresach.

Głębsze poruszenie zagadnienia treści w muzyce, w nowym nieco naświetleniu pozostawiam sobie do innej pracy. Nie tu miejsce na to, by przeprowadzić rewizję tego podstawowego w estetyce muzycznej zagadnienia.

Ale tu miejsce, by podjąć dyskusję z inną tezą, której uporczywie bronią nasi kompozytorzy, a która wynika poniekąd z tamtej definicji „muzyka może być tylko dobra lub zła". To prawda, ale kryteria tego, co jest dobrą, a co złą muzyką, tworzą znów ludzie, jest ono relatywne, nie tylko historycznie, ale i w zależności od potrzeb środowiska, w którym ta muzyka powstaje. O historycznej relatywności tych kryteriów świadczą setki faktów powszechnie znanych: że kwartet Schuppanziga nie chciał grać ostatnich kwartetów Beethovena, uważając je za wytwór człowieka nienormalnego, że Wagnerowski „Tannhäuser" wykonywany był przez Mendelsohna w Lipskim Gewandhausie dla odstraszenia, dla pokazania młodzieży, jak n i e wolno komponować, że popularna „Petruszka" Strawińskiego została w r. 1911 wygwizdana w muzykalnym Wiedniu, że wielkie kompozycje Bacha były przez kilkadziesiąt lat po jego śmierci nikomu nie znane, i że trzeba było je na nowo odkry-

wać. Tyle dowodów zmienności kryteriów dobrej i złej muzyki w historycznym aspekcie!

Ale istnieją i inne dowody relatywności tych kryteriów z punktu widzenia zróżnicowania środowisk muzycznych. Weźmy jeden, ale jaskrawy przykład: muzykalna publiczność Berlina oceniła jako całkowicie fałszywą grę kapeli hinduskiej. Dlaczego? Bo strój hinduski ze swoimi 22 struti i tercjami neutralnymi nie był poprostu znany europejskiemu słuchaczowi. A teraz przykład mniej jaskrawych różnic oceny, bo dotyczący mniej odległych środowisk muzycznych: zarówno w Niemczech, jak i u nas muzyka Czajkowskiego uchodzi za sentymentalną, nosząc tem samem na sobie wyraźny znak minusu. Dla Anglików i Rosjan ona jest tylko silnie uczuciową, a tym samym wyraźnie pozytywnie znakowaną. Dlaczego? Czyżby ta sama muzyka była dobrą i złą zarazem? Nie, kryteria wartości, nieco różne w różnych środowiskach są tutaj różne. Nie będę tutaj przytaczać przykładu twórczości Szostakowicza, którego środowisko amerykańskie uważa za kompozytora siłą talentu dorównującego Beethovenowi, zaś krytycy polscy (na szczęście tylko niektórzy) odmawiają mu prawie umiejętności pisania... I w swoim kraju twórczość Szostakowicza podlega niekiedy silnej krytyce (a więc ocenie ujemnej), choć znów z innego zupełnie rodzaju założeń wychodząc.

Dowody relatywizmu kryteriów wartości — chyba wystarczające. Kryteria „dobrej" i „złej" muzyki zależą również od epoki i środowiska, t.j. od człowieka, który tę epokę tworzy i którego nawzajem ta epoka przetwarza. Zmienia się człowiek dla którego pisze się muzykę, zmieniają się jego potrzeby estetyczne, zmienia się kryterium tego, co jest dobrą, a co złą muzyką. Linia podziału nie zawsze jest stała i jednoznaczna, o czym najlepiej świadczą jakże częste zmiany w ocenie twórczości pewnych epok czy kompozytorów.

Muzyka pisana przez człowieka określonych warunków, jest zawsze przeznaczona dla człowieka. Gdy zmienia się ten człowiek, styl muzyki też musi ulec zmianie. Dawniej kompozytorzy ulegali tej prawidłowości nieświadomie. Palestrina pisał swoje msze nie tylko dlatego, że jeszcze nie istniały niezbędne warunki materialne i tradycje dla pisania symfonii, że nie było odpowiedniego zróżnicowania instrumentów, odpowiednich dla muzyki symfonicznej sal koncertowych i t. p. Styl i formy wyrazu Palestriny były wyrazem warunków materialnych i potrzeb człowieka jego epoki.

Palestrina był posłuszny naciskowi swojej doby, choć nie zdawał sobie z tego sprawy.

Ale od współczesnego kompozytora można oczekiwać tego, że on już wie, jakie prawa kształtują dzieje ludzkości, dzieje sztuki i także jego własną twórczość. Że rozumie, iż wejście nowego odbiorcy muzyki w krąg dotychczasowych konsumentów tej sztuki musi wywrzeć pewien wpływ i na jego twórczość.

W orbitę kultury muzycznej wkracza w tej chwili w Polsce nowa klasa, klasa robotników i chłopów, dawniej odseparowana od prawdziwie artystycznej muzyki, ograniczona — jeśli idzie o chłopa, do muzyki ludowej, mówiąc terminologią Bartoka — do muzyki „wiejskiej", jeśli o robotnika — do „muzyczki" ulicznej, podmiejskiej, do lichego szlagieru. Ten nowy słuchacz nie posiada tych nawyków słuchowych, które są niezbędne do percepcji współczesnej, skomplikowanej „hermetycznej" muzyki. Z tego nowego słuchacza trzeba albo zrezygnować (jeśli idzie o współczesnych kompozytorów), albo — dopomóc mu do nadrobienia zaległości, jakie on posiada.

Dawni muzycy, a i wielu współczesnych, chętnie przyjęliby z tej alternatywy człon pierwszy, zrezygnowaliby z masowego słuchacza. Ale, jak słusznie pisze Mycielski w swym artykule „Twórcy i masy" (Nowiny literackie, nr. 4), „artysta nie może tworzyć w próżni, artysta szuka i potrzebuje oddźwięku w społeczeństwie, które go wydało i do którego się zwraca". Pierwszym krokiem naprzód naszych kompozytorów współczesnych na nowej drodze jest potrzeba resonansu w szerokich masach społeczeństwa. To rezygnacja z dumnego elitaryzmu sztuki hermetycznej. A zatem pozostaje tylko druga droga — droga pomocy nowemu słuchaczowi, droga wychowania tego nowego słuchacza. I tu znów sięgnę do mądrych słów Mycielskiego: „Chodzi o to, byśmy w pośpiechu nie dali czegoś, czego dawać nie warto, byśmy się istotnie zdobyli na wartości, będące podniesieniem przeciętnego gustu mas". A więc — krok drugi — potrzeba szukania czegoś nowego, coby mogło te nowe zadania polskiej współczesnej twórczości muzycznej rzetelnie wobec społeczeństwa własnego wypełnić.

Są to dwa bardzo ważne kroki naszej współczesnej twórczości muzycznej. Trudno, jak na okres trzech lat powojennych, wymagać znacznie więcej. Trudno, tem bardziej, że nikt i nic nie może kompozytorom polskim wskazać, jaką ma być ta nowa droga, na którą ich pchają nowe potrzeby Polski Ludowej. Że nie jest to dro-

ga spłycenia, symplifikacji dotychczasowych osiągnięć muzycznych — chciałabym tu jasno i niedwuznacznie podkreślić, bo żywię uzasadnione obawy, że znajdą się tacy, którzy mnie zechcą o to podejrzewać.

Istotnie, nowy słuchacz łatwiej chwyta ten rodzaj muzyki, która operuje osiągnięciami dnia wczorajszego i przedwczorajszego w muzyce artystycznej. Wyjaśnienie tego stanu rzeczy jest proste. Tylko znów trzeba sięgnąć do arsenału socjologii.

Ideał dźwiękowy muzyki artystycznej pewnej epoki asymiluje po pewnym czasie muzyka nieartystyczna, popularna, która stanowiła w różnych okresach historycznych pożywkę szerokich mas klas społecznych. Jest to zjawisko, posiadające swoją analogię na terenie strojów i ubiorów. A więc niektóre środki muzyczne, które w okresie, dajmy na to, romantyzmu były zdobyczą najbardziej nowatorskich przedstawicieli muzyki artystycznej, mogą już po kilku pokoleniach znaleźć zastosowanie w muzyce lekkiej, tanecznej. Weźmy choćby pod uwagę styl dzisiejszych szlagierów jazzowych. Ich harmonika posługuje się często środkami, które były jeszcze nowością w dobie neo-romantyzmu. Otóż wraz z muzyką lżejszego kalibru te kategorie osiadły w mentalności słuchaczy tych klas, które nie docierały do muzyki artystycznej i nie brały udziału w jej rozwoju. Jasne, że ci słuchacze mogą dziś z pewnym zapasem odpowiednich przedstawień słuchowych podejść do muzyki neo-romantycznej, ale trudniej znaleść im dostęp do muzyki współczesnej, której formy dźwiękowe nie rozpowszechniły się na tyle, by dotrzeć do tych słuchaczy.

Byłoby błędem wysnucie z tego wniosku, że d z i ś należy pisać w takim tylko stylu, jaki jest nowemu słuchaczowi dostępny. Nie, dziś trzeba d a l e j t w o r z y ć n a p o d s t a w i e t y c h o s i ą g n i ę ć, j a k i e w s p ó ł c z e s n e p o k o l e n i e z a s t a ł o j a k o d z i e d z i c t w o i t r a d y c j ę s w y c h p o p r z e d n i k ó w. Zdaje się jednak, że samo nastawienie kompozytorów na nowego słuchacza wpłynie jednak na takie uproszczenie ich stylu, które przy tym nie będzie cofaniem się wstecz, do środków historycznie już minionych. Uproszczenie stylu nie musi być ani jego z a w r ó c e n i e m w s t e c z w historycznym biegu, ani jego s p ł y c e n i e m, ani r e z y g n a c j ą z osiągnięć techniki kompozytorskiej. Selekcja i ścisła kontrola środków, o których tak pięknie mówią słowa Goethego („In der Beschrankung zeigt sich erst der Meister“), sposób dysponowania nimi powinny — być może — ulec pewnej rewi-

zji, rewizji uwarunkowanej zmianami, zachodzącymi w całokształcie naszego życia. One to właśnie, selekcja i rewizja środków, są wyrazem n o w y c h p o s z u k i w a ń, a nie, jak się to niektórym „epigonom nowatorstwa" wydaje (bo i tacy istnieją), poszukiwaniem dalszych komplikacyj stylu. Rewizja i selekcja środków nie muszą być symplyfikacją, tak, jak początki monodii nie były symplifikacją polifonii, ale zarodkiem czegoś n o w e g o, jak styl przedklasyczny (Scarlatti) nie był symplifikacją stylu baroku muzycznego, ale początkowym stadium nowej linii rozwojowej. Że w historii muzyki ostatni etap pewnego stylu, często na pewnym odcinku czasowym, idzie jeszcze równolegle do pierwszej fazy rozwojowej nowego kierunku — przykładów można znaleźć znacznie więcej. W każdej epoce dziejowej istnieje obok siebie wielość nurtów kulturalnych, z których jedne związane są z formami przemijającego świata, inne — z wstępnym etapem nowej epoki. W okresach, które — jak nasz — są pograniczem dwu formacyj dziejowych, taka dwoistość byłaby czymś zupełnie historycznie i socjologicznie uzasadnionym.

Dlatego byłoby fałszowaniem historii stosowanie kryteriów wartości jednego stylu, który jest etapem końcowym pewnego rozwoju, do oceny zjawisk, które są zarodkiem czegoś nowego. A tak właśnie rozumują ci, którzy uproszczenie środków wyrazu muzycznego identyfikują z ich historycznym cofaniem się wstecz.

Aspekt historyczny i socjologiczny powinien dopomóc naszym kompozytorom w trudnym dla nich momencie kryzysu ideologicznego. Te same punkty widzenia, w połączeniu z psychologicznym, powinny im też dopomóc w zrozumieniu jeszcze jednej konieczności dziejowej.

Byłoby symplifikacją zagadnienia twierdzenie, że nowym zapotrzebowaniom społecznym można dziś sprostać przy pomocy tego samego aparatu muzycznego, jaki wykształciły poprzednie epoki i pokolenia. Tak, jak w organizacyjnym problemie upowszechniania muzyki można i należy wykorzystywać instytucje muzyczne zastane (filharmonie, opery, szkoły muzyczne itp.), ale obok nich trzeba stworzyć nowe formy organizacyjne, odpowiadające nowym potrzebom (zorganizowane amatorstwo muzyczne, szkolenie kadr instruktorskich, ogniska muzyczne na wsi, szkoły umuzykalniające itp.), — tak też i w zakresie twórczości trzeba dziś, nie rezygnując z form wielkiej muzyki artystycznej, znaleźć nowe formy. Formy,

które spełnią niezbędne dziś zadania wychowywania, podciągania, nadrabiania zaległości w nawykach estetycznych nowego odbiorcy.

Taka dwutorowość jest — zdaje się — koniecznością okresu przejściowego, w którym różne grupy w społeczeństwie posiadają bardzo rozmaity start w swoim ustosunkowaniu się do muzyki. Rzecz inna, że współczynnik biologiczny (różne dyspozycje wrodzone w tym kierunku) i tak uniemożliwi kiedykolwiek doskonałe ujednolicenie tego punktu wyjściowego, ale ich odległości nie będą tak silne, jak to dziś ma miejsce.

Utopią byłoby dziś nieliczenie się z realnymi możliwościami w tej dziedzinie i sprowadzanie dzisiejszej kultury muzycznej do jednego zwartego nurtu.

Musimy się liczyć dziś z tym, że mamy przed sobą dwa, dość silnie różniące się możliwościami odbiorczymi, typy słuchaczy muzyki: przygotowanych i nieprzygotowanych do muzyki współczesnej. Nastawienie się tylko na typ pierwszy jest anachronizmem. którego fałszywość odczuwają wszyscy kompozytorzy. Nastawienie wyłącznie na typ drugi — grozi koniecznym uproszczeniem, które jest wbrew wszelkim normalnym tendencjom wszelkich twórczych jednostek. A zatem wyjście — podkreślam, że przejściowe — na danym etapie rozwojowym jest tylko jedno: obok muzyki pisanej dla przygotowanego słuchacza, znaleźć takie proste, ale artystyczne, formy wyrazu, któreby jednak dotarły do nowego słuchacza i nie ograniczyły go do obcowania jedynie z muzyką pokoleń ubiegłych.

Przyznaję, że droga kompozytora polskiego w dzisiejszej konstelacji społecznej nie jest łatwa. Że pewna chwiejność w postawie naszych kompozytorów wynika ze ścierania się w ich świadomości dwóch postaw wewnętrznych: artystycznej ideologii dnia wczorajszego, wyrażającej się w użyciu elitarnych środków wyrazu, i poczucia postulatów nowej, powojennej doby, których słuszność kompozytorzy polscy, jako członkowie zespołu, który ulega wpływom środowiska, naprawdę odczuwają. Poza tym działa tu pewien strach przed groźbą kapitulanctwa estetycznego, przed koniecznością wulgaryzacji swych środków wyrazu, strach jawnie nieuzasadniony.

Nowe życie nie żąda od kompozytora polskiego cofnięcia się artystycznego, żąda natomiast — i to żądanie jest zgodne z potrzebami samych kompozytorów — ich włączenia się w postępowy nurt społeczny naszej kultury. W jaki sposób ma to włączenie się dojść do skutku — tego im nikt nie może i nie myśli narzucać. To jest

właśnie *ich własne* zadanie, zadanie kompozytorów polskich wobec współczesnej polskiej kultury.

Zależność twórczości muzycznej od przemian społecznych jest tezą, której prawdziwość starałam się w pracy niniejszej wykazać. Że o tej zależności wiedzieli, że zdawali sobie z niej sprawę myśliciele bardzo odległych nam epok, o tem niech świadczą słowa filozofów, których chyba nikt o „materializm dziejowy“ posądzić nie może.

Platon w Politei powiada: „Wprowadzając do muzyki nowe gatunki, należy baczyć, by nie poruszyć tym wszystkiego innego. Albowiem nowe gatunki muzyczne powstają tylko wraz z zasadniczą przemianą ładu społecznego...“ A chiński filozof-synkretysta z III w. przed Chrystusem, Lu-Pu-Wei, w swym dziele pt.: „Wiosna i Lato“, pisze: „Muzyka i sposób rządzenia państwem wywierają na siebie stały wpływ wzajemny... Dlatego wystarczy w okresie, w którym panuje porządek, znać muzykę jakiegoś kraju, by znać jego obyczaje...“

* * *

Oto praktyczne, na gorąco chwycone, zagadnienia socjologiczne naszej doby dziejowej. Ich sformułowanie odczuwałam jako potrzebę chwili.

Ich zamieszczenie w badawczym czasopiśmie naukowym, jakim jest Kwartalnik Muzyczny, uważałam za celowe. Są one wyrazem tego, że współczesna nauka o muzyce nie może i nie powinna obejść się bez aspektu socjologicznego, który narzuca nam doba dzisiejsza.

PROF. KONS. DR STEFANIA ŁOBACZEWSKA (Kraków).

O ZADANIACH I METODZIE MONOGRAFII MUZYCZNEJ *)

Każda monografia poszczególnego twórcy jest mniejszym lub większym wycinkiem z obrazu twórczości muzycznej całej epoki. Wynika z tego, że twórczość i rozwój artysty rozpatrywane być muszą w jak najściślejszym związku z tą epoką, aby uchwycić z jednej strony oddziaływanie epoki na tę jednostkę twórczą, z drugiej zaś te cechy specyficzne, jednostkowe, które wnosi do niej jego osobowość. Dopiero oba te momenty, rozpatrywane we wzajemnej współzależności, rzucić mogą pewne światło na problem stosunku danego artysty do okresu historycznego, w którym żył i tworzył.

Podstawą dla zbadania wpływów epoki na kompozytora, a zarazem wstępną czynnością dla wszelkich badań monograficznych, będzie możliwie ścisła i wszechstronna analiza tej epoki z punktu widzenia najbardziej istotnych wartości artystycznych przez nią reprezentowanych. Analizę tę należy przeprowadzić równocześnie z dwóch różnych perspektyw: a) z perspektywy przeszłości, t. zn. z perspektywy tradycji historycznych, w których wzrasta i w których urabia się dany kompozytor i b) z perspektywy przyszłości, t. j. tej ideologii artystycznej, która w okresie jego pracy twórczej znajduje się w stadium zarodkowym, ewentualnie w procesie rozwoju, a która krystalizuje się w całej pełni dopiero w jednej z następnych generacji. Każdy bowiem okres w historii kultury i sztuki jest w pewnym stopniu terenem ścierania się ideałów generacji poprzedzających i generacji

*) Praca ta jest wstępem do większej monografii p. t.: „Karol Szymanowski. Życie i twórczość" (w druku staraniem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Krakowie).

następnych: przeszłości i przyszłości. W każdym poszczególnym stadium tego okresu żyją jeszcze w jakiejś formie tradycje przodków, ów status quo, który każdy artysta zastaje na terenie twórczości artystycznej, i żyją formy przyszłości, które — na razie ledwo przeczuwane — kiedyś dopiero przybiorą pełny kształt i właściwy sens artystyczny. Z tego ścierania się przeszłości i przyszłości powstaje teraźniejszość, która każdej chwili jest jednym i drugim zarazem, raz bardziej przeszłością, innym razem bardziej przyszłością. Jeżeli twierdzenie to jest prawdziwe w stosunku do wszelkich zjawisk na terenie historii kultury, jest nim w pierwszym rzędzie na terenie kultury muzycznej, gdzie sam materiał dźwiękowy, lotny i nieuchwytny, nie osadzony na tematyce konkretnej i równie nieuchwytne, na zmianach w czasie budowane formy i schematy przeciwstawiają się z natury rzeczy wszelkim statycznym metodom analizy.

Za punkt wyjścia rozważań nad obliczem artystycznym epoki z obu tych punktów widzenia: wstecz i naprzód, weźmiemy zawsze f o r m ę m u z y c z n ą rozumianą w znaczeniu najogólniejszym, t. j. jako splot i współdziałanie wszystkich elementów muzycznych (rytmu, melodii, harmonii, barwy dźwiękowej, dynamiki, faktury, schematu formalnego) i to w j e j f u n k c j i d o m a t e r i a ł u d ź w i ę k o w e g o. Każda epoka historyczna wykazuje pewne formy podstawowe w zakresie tej czy innej sztuki, której wszystkie formy szczegółowe, przejawiające się w praktyce, są tylko odmianą i modyfikacją. Za taką podstawową formę np. w okresie klasycyzmu muzycznego uznamy formę pieśni o schemacie a+b+a, zaś wszystkie inne, stworzone w tym czasie lub przejęte z tradycji i odpowiednio zmodyfikowane schematy muzyczno-formalne, jak formę pieśni dwuczęściową, formę ronda i formę sonatową za odmiany formy a+b+a. Źródłem powstania tej formy zasadniczej w każdej epoce, czyli — jak mogli byśmy ją nazwać — praformy, jest stosunek twórcy do materiału dźwiękowego. Stosunek ten kształtuje się w każdym okresie historycznym mniej lub bardziej różnie, a zawsze w sposób, który jest w zasadzie wspólny dla większości kompozytorów tego okresu. W przykładzie wyżej przytoczonym stosunek do materiału dźwiękowego, którego wynikiem jest forma pieśni jako praforma w muzyce klasycznej, charakteryzuje się wykorzystaniem dla schematów czysto dźwiękowych, instrumentalnych, pewnych cech materiału dźwiękowego, danych — chociaż w stanie ukrytym — w naturze; są to stosunki pokrewieństwa

10

kwintowego i tercjowego, które jako stosunki zależności centralistycznej i funkcyjnej przenikają wszelkie formy klasyczne, a które w przyrodzie zaznaczone są budową dźwięku z tonów harmonicznych czyli alikwotów [1]).

Ten stosunek do dźwięku i wynikający stąd typ formy artystycznej jest ze swej strony funkcją ogólnego w danym okresie historycznym sposobu myślenia i odczuwania, manifestującego się na wszystkich terenach kultury, ten zaś z kolei funkcją stosunków gospodarczych i społecznych ten okres historyczny charakteryzujących. Co się tyczy tych ostatnich, trudno przyznać im jakiś stały udział ilościowy, chociażby pośredni, w wytwarzaniu form artystycznych, charakteryzujących dany okres historii. Udział ten bywa raz mniejszy, raz większy, w zależności od tego, który okres bierzemy w danej chwili pod uwagę.

Z tego punktu widzenia możemy mówić o kilku różnych typach okresów historycznych i kilku różnych możliwościach traktowania ich dla celów monografii artystycznej w ogólności, a muzycznej w szczególności:

1) Okresy związane bezpośrednio z wielkimi wstrząsami historycznymi, jak wojny, rewolucje itp., które absorbują sobą całą energię społeczeństwa, nieświadomego jeszcze narazie, jakie będą w przyszłości konsekwencje tych wypadków dla życia praktycznego, dla sposobu myślenia i odczuwania w przyszłości. W okresach takich sztuka albo milczy, albo przeżuwa dawne formy artystyczne, które w tym stanie rzeczy, nie mogą być uważane za wyraz współczesności, gdyż formy dawne służą tu przeważnie nowym już celom (i to przeważnie zewnętrznym). Okresy takie są zazwyczaj dla historii sztuki mało interesujące. Wyjątek stanowi tu epoka współczesna, której wzmożone tempo i dynamika rozwoju pozwala na ujawnienie nowych dążności w sztuce niemal równocześnie z dokonującymi się przemianami gospodarczymi i społecznymi, w dawniejszych epokach potrzebujących dla tego procesu

1) Według punktu widzenia estetyki t. zw. naturalistycznej (Helmholtz), ta przyrodzona budowa dźwięku z alikwotów, wśród których znajduje się na najbliższych miejscach kwinta i tercja, znalazła odzwierciedlenie w systemie harmonicznym dur-moll, w zasadzie budowy akordów tercjami (względnie tercjami i kwintami) i w zasadzie pokrewieństwa kwintowego i tercjowego. Nie posuwając tych zależności tak daleko, jak to czyni estetyka naturalistyczna, musimy jednak stwierdzić, że przyrodzony skład dźwięku odgrywa tu pewną rolę w typie prawidłowości formalnej, specyficznej dla tego systemu, choć dane przyrodzone ulegają tu daleko posuniętej stylizacji.

dłuższego okresu czasu. Świadkami tego stanu rzeczy jesteśmy w obecnej chwili. Proces przerabiania nowych wartości osiągniętych w następstwie wojen, rewolucji i przewrotów społecznych na wartości artystyczne jest dziś o wiele szybszy, niż dawniej, dokonywa się on w naszych oczach. Mimo, że jest to zjawisko niezmiernie ciekawe, bliżej zajmować się tu nim nie mam zamiaru, gdyż dla naszego tematu ma ono tylko wtórne znaczenie: dotyczyć może tylko co najwyżej ewolucji poglądów na sztukę Szymanowskiego w naszym dzisiejszym społeczeństwie, a nie samego procesu rozwijania i kształtowania się jego twórczości.

Te same zastrzeżenia z punktu widzenia epoki nam współczesnej dotyczą i wszystkich innych typów okresów historycznych, rozpatrywanych pod 2), 3) i 4).

2) Okresy będące wydźwiękiem takich wstrząsów dziejowych. Zadaniem ich jest wprowadzenie w życie nowego porządku świata. W historii sztuki są to zazwyczaj okresy t. zw. przejściowe. Równocześnie z powstawaniem nowych form życia zaczyna się wytwarzać nowy sposób myślenia i odczuwania, który szuka sobie ujścia w nowych formach artystycznych. Formy te nie są na razie pozbawione związku z formami poprzednich okresów, tak samo, jak typ myślenia i odczuwania nie wyzbył się jeszcze dawnych naleciałości. Ale nowa treść zrzuca ze siebie coraz wyraźniej dawną szatę zewnętrzną, porzuca dawne schematy i szuka nowych. Z historycznego punktu widzenia są to okresy bardzo interesujące, dozwalające śledzić skomplikowany proces zanikania i powstawania form artystycznych. Typowym przykładem będzie tu linia rozwojowa muzyki środkowo-europejskiej po wojnie 30-letniej, zwłaszcza na terenie Niemiec: ideały muzyki tradycyjnej, w tym wypadku kościelnej, wokalnej, polifonicznej, zmagają się z nowymi ideałami muzyki świeckiej, instrumentalnej, homofonicznej. W rezultacie powstaje cały szereg nowych form, prowadzących w prostej linii nie tylko do Bacha, ale nawet do klasyków wiedeńskich.

3) Okresy stanowiące część dłuższych epok historycznych, charakteryzujących się atmosferą spokoju, ewolucyjnego rozwoju kultury we wszystkich jej przejawach. Rozwój sztuki polega w tych okresach na utrwalaniu form, odnalezionych w zasadzie w poprzednich okresach przejściowych, a będących odbiciem tego systemu myśli i uczuć, które stały się już powszechnym dobrem ogółu. Są to albo okresy największej bujności rozwoju arty-

10*

stycznego, jak np. epoka romantyczna (zwłaszcza w swych fazach późniejszych znanych w historii muzyki pod nazwą neoromantyzmu), albo — gdy minął już okres tego najbujniejszego rozkwitu — okresy tzw. dekadencji w sztuce, gdy brak nowych podniet i prawdziwej żywotności okupuje się eksperymentatorstwem w zakresie dawnych form i środków, pozbawionych już w zasadzie dawnego sensu wewnętrznego. Nie przesądza to oczywiście faktu, że i wtedy mogą powstawać dzieła wielkie i wartościowe, o ile bierze się do tego jednostka prawdziwie twórcza. Takim jest n. p. okres epigonów Wagnera przy końcu XIX wieku, który mimo wszystko wydał nie jedno potężne dzieło Ryszarda Straussa i dał początek impresjonizmowi muzycznemu. Zresztą granice między jednym a drugim, wspomnianym tu typem okresu, nie są stałe, sztywne, ale raczej płynne: podobnie w okresie wymienionym pod 2) mogą współistnieć obok siebie i zwykle współistnieją twórcy, reprezentujący typ kompozytora przyszłości w zarodku obok takich, którzy tkwią jeszcze w tradycjach poprzedniej generacji.

4) Z okresami, które mogli byśmy nazwać okresami epigonów, wiążą się zazwyczaj chronologicznie okresy, poprzedzające momenty wielkich wstrząsów dziejowych, które zmieniają całą psychikę, tak twórcy jak i odbiorcy w historii sztuki. Najczęściej nawet przechodzą te okresy epigonów niepostrzeżenie w okresy poszukiwania nowych form. W tym samym czasie, gdy po dłuższym trwaniu przy dawniejszych formach życia część twórców tkwi jeszcze w przeżuwaniu dawnych wzorów, które stają się coraz bardziej nieaktualne, tak pod względem swej treści uczuciowej, jak i w swych kształtach zewnętrznych, inna ich część — zazwyczaj jest to mniejszość — wyczuwa już nadejście „nowych" czasów w niedalekiej przyszłości. Wyczuwa, że sytuacja dojrzała już ostatecznie do tego punktu, w którym konieczną stanie się otwarta i powszechna walka o nowy stan rzeczy, o nowy porządek świata. Walka ta na razie jeszcze nie wybucha, ale zdaje się wisieć w powietrzu. Nie odnosi się to przeważnie u artystów do materialnych stron życia, gdyż dziedzina faktów materialnych i związana z tym aktualność typu praktycznego nie jest dziedziną im właściwą. Te fakty materialne, a więc nowe formy życia w znaczeniu praktycznym, jako formy życia politycznego, gospodarczego itp., i im także — podobnie jak i reszcie społeczeństwa — nie są jeszcze świadome. Ale intuicyjnie odczuwają oni, że dawne formy życia i sztuki przeżyły się, zanim jeszcze ta świadomość ich przeżycia się

dotrze do innych. Równocześnie ujawniają się w ich dziełach pewne nowe formy myślenia i odczuwania, które są konsekwencją zmian dokonujących się pomału, ale trwale pod powierzchnią życia. Cechą ich najbardziej może charakterystyczną jest pewien rys reakcji w stosunku do tradycji. Cecha ta jest zresztą w takim okresie dziejowym bardzo zrozumiała: owo artystyczne wybieganie w przyszłość, nie będąc jeszcze krokiem w całej pełni uświadomionym, odbywa się raczej na płaszczyźnie emocjonalnej, niż rozumowej; twórca raczej odczuwa, że coś się wokoło niego i w nim samym zmienia zasadniczo, niż zdaje sobie sprawę z tego, co się zmienia. W tym stanie rzeczy moment przeciwstawiania się tradycjom jest wszystkim, na co go w takiej chwili stać. I dlatego negacja tradycji, artystycznych ideałów przeszłości jest zawsze pierwszym czynnikiem zmian historycznych. Zwlaszcza historia muzyki pokazuje nam, jak silnym jest moment ten w twórczości okresów reakcyjnych. W muzyce — bardziej, niż na terenie każdej innej sztuki — nie wystarczy postawić nowe formy w miejsce dawnych, musi się jeszcze wpierw zniweczyć cały dawny ideał piękna dźwiękowego i dawny typ przeżycia estetycznego, niezmiernie silnie zakorzenionego w psychice sluchacza.

W ten sposób powstają utwory, które — choć nie wyraźnie jeszcze — jednak zdają się już wskazywać w przyszłość. I one oczywiście nie będą pozbawione związków i reminiscencji z tym dawnym, tradycyjnym typem sztuki, w jakim tkwi reszta twórców tej epoki. Częściowo będą tkwily jeszcze w dawnych formach myślenia i odczuwania, a jednak niewątpliwie wybiegają w przyszłość.

Tu właśnie znajdziemy dzieła sztuki awangardowej, które współczesność darzy mianem rewolucyjnym. Jasnym jest, że porozumienie między takim artystą a resztą społeczeństwa staje się prawie niemożliwym. Są to bowiem jedyne wypadki, kiedy sztuka nie idzie za życiem, ale zdaje się je w pewnym sensie wyprzedzać. Nie w tym znaczeniu oczywiście, aby sztuka mogła tworzyć sama ze siebie nowe formy życia, jak to już wyżej podkreśliłam. Ale ona niewątpliwie konkretyzuje i przetwarza na wartości artystyczne pewne nowe formy myślenia, które prowadzą w pewnej linii nie wstecz, ale naprzód, nie w kierunku form już przeżytych, ale takich, które dopiero w przyszłości otrzymają swój kształt konkretny, dla wszystkich dostrzegalny. Ta nowa mentalność, która jest już gotowa do przyjęcia i wyrażenia nowych form życia, jeszcze nie ujawnionych, i która je w końcu prędzej czy później wcieli

w czyn, jest tak samo faktem danym doświadczalnie, z którym liczyć się musi historyk kultury, jak fakty materialne, będące jej ostatnią konsekwencją.

Jak widzimy, okresy takie musimy też uważać za okresy t. zw. przejściowe w historii sztuki, podobnie, jak okresy, omówione pod 2). Wspólną jest im ta okoliczność, że momenty gospodarcze i społeczne mają tu dla kształtowania się nowych form artystycznych znaczenie o wiele większe i bardziej bezpośrednie, niż w okresach omówionych pod 3).

Jako przykład — i to bardzo typowy — tego ostatniego typu okresu historycznego służyć może muzyczna twórczość awangardowa w pierwszej ćwierci XX w.: mam tu na myśli grupę kompozytorów różnych krajów europejskich, którzy odwracając się od tradycji romantycznych, panujących w muzyce XIX wieku, reprezentują wspólnie, choć należąc do różnych szkół i kierunków, typ muzyki t. zw. atonalnej. Szeroki ogół widział w niej tylko zaprzeczenie dawnych ideałów piękna dźwiękowego; nie umiał dojrzeć w niej objawów nowego, budzącego się dopiero życia, którego kształty konkretne, materialne, nigdzie jeszcze nie były dane w formie gotowej. Zaś my dzisiaj z perspektywy tego nie długiego, ale z gruntu przełomowego okresu czasu, który nas dzieli od tej sztuki, a który uświadomił nam w całej pełni istotę nowych form życia, myślenia i odczuwania, rozumiemy, że w sztuce tej było coś więcej, niż sama negacja: że było w niej przeczucie przyszłości i kształtowanie — choć w zarodku zaledwie — tych nowych form życia, które poprzez tę negację dojść miały do głosu już w niedalekiej przyszłości.

Zadanie bliższego zbadania tego właśnie okresu historii sztuki wydaje mi się dla naszej generacji naukowców specjalnie nęcącym, zaś drogą, wiodącą najpewniej do tego celu, będzie monografia, gdyż ona jedynie pokazać nam może, jak te wysiłki stworzenia nowych form wychodziły — zależnie od indywidualnej postawy twórcy — od coraz innej strony, aby ostatecznie zejść się iześrodkować w pewnym wspólnym punkcie, który na razie nie był jeszcze nawet i samym tym twórcom świadomy jako centralny i istotny punkt w dziedzinie nowej formy artystycznej. Zbadanie twórczości muzycznej Karola Szymanowskiego będzie jednym z aspektów, wiodących do tego celu, i to niewątpliwie jednym z najciekawszych, gdyż jej punkt wyjścia stanowi polska twórczość muzyczna, której tradycje czyli ów zastany stan rzeczy w chwili dla całej muzycznej

Europy przełomowej były inne, niż w pozostałych krajach europejskich, tak na Zachodzie, jak i na Wschodzie. Nie mam zamiaru wchodzić już tutaj w jakiekolwiek szczegóły tego ostatniego problemu. Pozostawiam to do omówienia na właściwym miejscu, w obrębie samej monografii, gdzie musi znaleźć należyte oświetlenie, bardziej szczegółowe. Tu chodziło mi tylko o to, aby podkreślić zaraz na samym wstępie często jeszcze niedoceniane znaczenie tej roli, którą odgrywa wpływ epoki historycznej na rozwój danego kompozytora i o wykazanie, że zależnie od typu rozwojowego tej epoki i jej miejsca w ogólnej historii muzyki cały problem twórczości tego kompozytora kształtować się będzie bardzo różnorodnie. Wyróżnienie pewnych typów okresów historycznych w rozwoju kultury muzycznej wydało mi się też koniecznym dla stwierdzenia, że wpływ epoki nie ogranicza się tylko do terenu tej gałęzi działalności artystycznej, który z natury rzeczy jest danemu twórcy najbliższy — a więc do terenu sztuk plastycznych dla malarza czy rzeźbiarza, literatury dla poety czy powieściopisarza itp., ale że wchodzi tu zawsze, choć za każdym razem w innym znaczeniu i w innej kombinacji, całość warunków kulturalnych danego okresu historycznego, choć przeważnie nie wszystkie z tych czynników współdziałają w rozwoju osobowości artystycznej w sposób widoczny i dający się stwierdzić bezpośrednio.

Odnośnie do problemu epoki i jej znaczenia dla badań monograficznych zauważyć jeszcze należy, że sytuacja, będąca w danym okresie czasu wykładnikiem ogólnych zmian, dokonujących się w dziedzinie danej sztuki, musi być rozpatrywana nie tylko jako wielkość nie stała w czasie, ale też jako zmienna w przestrzeni. Sytuacja historyczna jako całość wykazuje w danej chwili różne aspekty częściowe w zależności od środowiska geograficznego, w którym poddajemy ją badaniom (epoka t. zw. romantyzmu muzycznego inaczej wygląda np. w Niemczech, inaczej w tym samym okresie w Polsce, we Francji itd.). O odmienności tej rozstrzyga w pierwszym rzędzie różność tradycji, na którą składają się w poszczególnych środowiskach warunki geograficzne, klimatyczne, polityczne, ekonomiczne itp. i wynikająca stąd, mniej lub bardziej specyficznie zabarwiona linia rozwoju danej sztuki [2]). Gdy więc

---

[2]) Problemem tym zajęłam się bliżej w pracy p. t. „U źródeł polskiej muzyki współczesnej" („Życie Sztuki" III. Warszawa 1938), w odniesieniu do polskiej twórczości muzycznej.

poddajemy badaniu wpływ epoki na pewną określoną jednostkę, musimy uwzględnić zawsze to specyficzne zabarwienie lokalne, któremu okres historyczny, jednostce tej współczesny, ulega w danym środowisku geograficznym. Wpływy te mogą wzmacniać działanie prądów, charakteryzujących pewną epokę historyczną, mogą się im przeciwstawić, lub się z nimi w pewien sposób krzyżować. W każdym z tych poszczególnych wypadków będzie oczywiście działanie ich na kompozytora odmienne.

Takie postawienie sprawy może spotkać się z zarzutem, że znaczenie czynników ogólnych, zewnętrznych, takich, jak epoka historyczna i środowisko geograficzne, zostaje tu zbyt wyolbrzymione w stosunku do indywidualnych wartości, jakie wnosi ze sobą dana jednostka twórcza. Przy tej metodzie badań monograficznych, jakie stosuję w odniesieniu do osobowości twórczej Karola Szymanowskiego, udział ten jest bowiem niewątpliwie większy i to znacznie większy, niż był dotychczas w badaniach monograficznych, zwłaszcza w monografiach muzycznych. Dlatego radabym już tu, zanim przejdę do drugiej części problemu, traktującej specjalnie o indywidualnych wartościach poszczególnego twórcy i jego wpływie na środowisko, w którym żyje i pracuje, powiedzieć parę słów na obronę tego stanowiska. Jako walny argument za teorią, przypisującą wpływom epoki i środowiska tak wielkie znaczenie, przypomnę fakt, że w każdym okresie historycznym i w każdym środowisku geograficznym wykazuje większość twórców danego rodzaju sztuki — mimo różnic indywidualnych — znaczną ilość cech wspólnych, i to właśnie pośród najbardziej istotnych: mianowicie w ogólnej postawie twórczej i w najogólniejszych, najbardziej zasadniczych danych konstrukcyjnych. Przeciwnik teorii środowiska odpowiedziałby na to może, że okoliczność ta jest wynikiem wzajemnego współoddziaływania na siebie twórców danej epoki czy danego środowiska geograficznego, ewentualnie, że jest wynikiem wpływów, wychodzących od jakiejś jednej czy kilku jednostek, których osobowość artystyczna musi być uznana w każdym środowisku za najbardziej sugestywną. Ale taki kontrargument nie da się utrzymać. Po pierwsze jest on tylko przesunięciem sprawy z płaszczyzny ogólnej, na płaszczyznę indywidualną, z tym zastrzeżeniem jednak, że ten indywidualny wpływ jednej czołowej osobowości, czy wzajemny wpływ większej ilości twórców nie wyczerpuje jeszcze tego, co określamy jako wpływ epoki i środowiska (nie obejmuje choćby tak niezmiernie ważnego czynnika, jakim jest tradycja). Po drugie ta-

kie postawienie sprawy łatwo może prowadzić do sztucznego wyolbrzymienia wpływu pewnych jednostek na drugie, a nawet do uznania go jako czynnika decydującego tam, gdzie on wcale nie istnieje, lub nie jest decydujący. Jeżeli nawet uznamy ten moment oddziaływania jednych kompozytorów na drugich za moment istotny, zawsze dojdziemy do jakiegoś punktu początkowego, w którym ten czy ów kompozytor będzie musiał być uważany jako pierwszy i niezależny od innych w ujęciu i wyrażeniu postawy, charakterystycznej dla jego środowiska. Zaś sprowadzenie tych wpływów do jakiejś jednej, wyjątkowo wybitnej i sugestywnej indywidualności, nie wytrzymuje już wcale krytyki, jako negujące samodzielność wszystkich innych twórców poza tą jedną jednostką.

Tak jeden, jak i drugi z tych czynników — tj. wzajemny wpływ kompozytorów danego środowiska i sugestywna siła największych osobowości na talenty mniej samodzielne, niewątpliwie mają pewien, choć ograniczony udział w kształtowaniu się oblicza artystycznego epoki czy środowiska, pierwszy bezwzględnie większy, niż drugi. Ale działanie ich jest zawsze tylko wtórnym, pomocniczym. Jako założenie musi się raczej przyjąć, że każdy kompozytor, o ile jest twórcą w istotnym tego słowa znaczeniu — a tylko taki wchodzi w rachubę przy ustalaniu linii rozwojowej danego rodzaju sztuki — dąży do wyrażenia pewnych treści wewnętrznych i do odnalezienia dla nich pewnych form zewnętrznych s a m o d z i e l n i e. Znaczy to, że wychodząc z ogólnego tła epoki i środowiska, stworzonego przez współdziałanie tradycji, wpływów zewnętrznych i innych kompozytorów, pracujących równocześnie z nim w danym środowisku, daje jednak w swym dziele tylko treści uczuciowe przez siebie samego przeżyte i formę z tą treścią organicznie związaną, a więc będącą za każdym razem tworem jednorazowym, własnym i indywidualnym. Fakt, że ta treść uczuciowa wychodzi poza granice uczuć indywidualnych, a forma wypada zawsze jako wariant czy modyfikacja pewnego schematu ogólnego, pewnej praformy, charakteryzującej całą twórczość epoki, nie zmienia postaci rzeczy. Fakt ten pokazuje, że twórcza postawa jednostki jest w sztuce zawsze indywidualną interpretacją treści myślowych i uczuciowych ogólnych, właściwych społeczeństwu danej epoki jako całości, oraz pewnych form przejawiania się tych myśli i uczuć, organicznie jak najściślej z nimi związanych. Tylko artysta, który poprzez siebie wyraża swoje środowisko i swoją epokę, jest twórczy w całym tego słowa znaczeniu, i tylko poprzez subiektywne, indywidualne formy

przejawiania się myśli i uczuć ogólnych wyraża się w sztuce postawa, właściwa danemu społeczeństwu w pewnym odcinku historycznym jako całości.

Jako drugi argument przemawiający na rzecz teorii środowiska w badaniach monograficznych przytoczę okoliczność, która — o ile mi wiadomo — nie była dotychczas wcale brana pod uwagę, a która — gdy nabierze kiedyś charakteru twierdzenia naukowego — może uzyskać olbrzymie znaczenie dla teorii środowiska w monografistyce muzycznej. Jest to fakt, że pewne typy psychiczne pojawiają się w pewnych określonych epokach historycznych o wiele częściej, niż w innych. T y p p s y c h i c z n y pojmuję jako kompleks predyspozycji, dotyczących zarówno życia emocjonalnego, jak i reakcji na podniety ze świata zewnętrznego, manifestujących się w aktach woli. Chodzi więc przy tym w pierwszym rzędzie o pewien określony stosunek do życia, świata i ludzi z jednej strony, i do własnego „ja" z drugiej, o współgranie obu tych stron życia psychicznego u danej jednostki i o rodzaj konfliktów, które stąd dla niej wynikają. Takie postawienie kwestii zgodne jest w zasadzie z wynikami badań Kretschmera, Kroha, Junga, Sprangera i Sterna, ale zawsze tylko z tym ograniczeniem, że to, co oni podają jako „typ psychiczny" nie jest dane w stanie gotowym, nie jest zespołem cech organicznych, zdolnym przeciwstawić się bodźcom z zewnątrz, ale rezultatem współdziałania tych predyspozycji z wpływami epoki i środowiska, w którym żyje i wychowuje się dany osobnik. Kretschmer [3]) stwierdza, że predyspozycje, charakteryzujące poszczególne typy psychiczne, wiążą się organicznie i niezmiennie z pewnymi określonymi cechami i predyspozycjami fizycznymi, nawet z predyspozycjami do pewnych chorób, tak psychicznych, jak i fizycznych. Możliwe jest jednak — czym się już Kretschmer nie zajmuje — że te określone predyspozycje fizyczne i psychiczne znajdują dla swego rozwoju bujniejsze podłoże w pewnych środowiskach i w pewnych epokach, niż w innych, że wpływy zewnętrzne, sposób życia, tym epokom właściwe, rozwijają ten typ w formie bardziej jaskrawej, bardziej zaakcentowanej, niż w innych. Rezultatem tej wyjątkowej odpowiedniości wewnętrznych, subiektywnych predyspozycji i zewnętrznych, obiektywnie danych warunków życia, byłaby większa, niż gdzie indziej, ilość jednostek, osią-

[3]) W swoim znanym dziele „Koerperbau und Charakter" (III Wyd. 1922), w którym nie wyciąga jednak z tych twierdzeń żadnych konsekwencji charakteru socjologicznego.

gających największą pełnię swego rozwoju psychicznego, wyzwolenie wszelkich możliwości twórczych, utajonych w jednostce. Stąd przewaga takiego typu w artystycznej twórczości danej epoki historycznej. Jako przykład wskażę na masowe niemal pojawienie się typu psychicznego, który Kretschmer nazywa typem astenicznym [4]) w okresie romantyzmu (Musset, Heine, Schuman, Chopin, Słowacki — żeby wymienić tylko parę jednostek z pośród największych twórców i najbardziej znanych szerokiemu ogółowi). Nie da się natomiast do tego typu zaliczyć żaden chyba z wybitnych kompozytorów z okresu, współczesnego Szymanowskiemu poza nim samym: nie jest nim ani Strawiński ze swą olbrzymią ruchliwością psychiczną, szukającą ustawicznie nowych podniet zewnętrznych i coraz innych form wyrazu, kontrolujący swą twórczość nie z perspektywy własnego „ja", ale raczej z perspektywy wychwytywanych w lot zmian, warunkujących ewolucję muzyki w danej chwili jako funkcję ogólnych zmian przynoszonych przez życie i związanych z tym wahań smaku; nie jest też astenikiem w sensie kretschmerowskim Ravel, który tkwi wprawdzie częściowo w tematyce i wzruszeniowości artystów romantycznych, ale opracowuje muzycznie tę tematykę poprzez rzeczowe zaakcentowanie kolorytu lokalnego, egzotycznego czy też pewnych momentów czysto realistycznych; ani Schoenberg, wprawdzie skrajny indywidualista i ekspresjonista w założeniu swej sztuki, u którego jednak intelekt tak dalece bierze górę, że te indywidualne założenia przetwarza na kanony kompozycyjne i techniczne; ani komponujący na zimno z obliczeniem wszelkich kombinacji form i ruchów dźwiękowych, choć głęboki i skupiony w swych najlepszych dziełach Hindemith; ani nawet Bartók, którego sztuka ma swe źródło także raczej na zewnątrz niego samego, wpierw w rozbudzonym podczas I. wojny światowej nacjonaliźmie, który dyktuje mu dobór nowego materiału dźwiękowego, a później w dążeniu do wizji dźwiękowej wprawdzie bardzo własnej, ale zrodzonej wtórnie także z tego materiału. Bartók wydaje mi się właśnie świetnym przykładem twórcy, który przy odpowiednio sprzyjających warunkach, t. zn. żyjąc w innej epoce, mógłby się rozwinąć w typ muzyka-astenika, ale pod ciśnieniem swej epoki zmienił naturalną linię rozwojową. Było by rzeczą niezmiernie interesującą stwierdzić, gdzie szukać w życiu współczesnym czy w XIX wieku czynników kształtujących psychikę jedno-

4) Patrz 3).

stek ludzkich w pewien określony sposób, co właśnie rozstrzyga o tym, że operujemy tu pojęciem „typu psychicznego". Jeżeli — co jest rzeczą bezsporną — odnajdujemy w tej samej epoce także jeszcze inne typy, poza tym, który skłonni jesteśmy uznać za charakteryzujący tę epokę, jest to prawdopodobnie rezultatem różnego podłoża biologicznego, z którym krzyżują się i współdziałają wpływy epoki — a może — po części — i różne środowiska. Widocznie istnieją takie predyspozycje, z których pod wpływem tej samej epoki, a odmiennego środowiska geograficznego rozwijają się inne typy psychiczne. Faktem jest, że w okresie romantyzmu typ asteniczny nie tylko przeważa wśród muzyków i wśród artystów, ale że — co więcej — artysta jest w ogóle zjawiskiem przodującym w pewnej klasie społecznej tego czasu, że jest najpełniejszym wyrazicielem tego, co wyobrażamy sobie pod pojęciem „człowieka doby romantycznej" w historii kultury, podobnie, jak technik czy konstruktor jest wyrazicielem pierwszego ćwierćwiecza w wieku XX.

Fakt, że nie we wszystkich okresach historycznych spostrzegamy takie masowe występowanie pewnego określonego typu psychicznego w sztuce, nie musi przeczyć tezie, wypowiedzianej tu oczywiście w formie hipotetycznej. We wcześniejszych okresach historycznych stwierdzenie jej natrafiać musi na znaczne trudności, już choćby z tego względu, że historia nie ma tam jeszcze do czynienia z indywidualną postawą twórcy w tym sensie, co w romantyźmie, samo badanie jest więc bardzo utrudnione (ze znacznego dystansu czasowego giną w ogóle cechy bardziej indywidualne, a uwydatniają się cechy narzucone przez epokę, tak, że istnieje niebezpieczeństwo przecenienia tych ostatnich, względnie niemożność oddzielenia cech przyrodzonych od nabytych), powtóre nie posiadamy dla tych studiów jeszcze dostatecznych materiałów biograficznych. Dopiero gdy te ostatnie zostaną zebrane, będzie się można pokusić o zbadanie, czy i o ile teza powyższa, mająca za sobą wszelkie pozory słuszności dla epoki romantycznej, ma zastosowanie także i dla innych okresów historycznych, to znaczy czy może być uznana za ogólnie obowiązującą. Takie postawienie sprawy nie jest zresztą czymś zasadniczo nowym. Zarówno w XIX wieku, jak i w czasach najnowszych moglibyśmy wymienić cały szereg historyków sztuki, którzy wypowiedzieli się za tą teorią[5]), a nawet cały szereg monografii artystycznych, biorących ten punkt widzenia za podstawę pracy. Ale — jak dotąd — bywały to prawie

[5]) Poczynając od H. Taine'a („Filozofia Sztuki").

wyłącznie monografie twórców literackich lub malarzy. Muzycy pozostawali jakby cichą jakąś umową wyłączeni z tych badań. Monografie muzyków obracały się przeważnie w kręgu zagadnień prawie wyłącznie muzycznych, nie wychodząc poza ich teren tak bardzo specyficzny. Czy słusznie? Myślę, że nie. Muzycy nie mogą być przecież wyjęci z pod działania ogólnych praw historycznych i socjologicznych, obowiązujących w rozwoju kultury. O ile nauka zdoła udowodnić, że jakaś prawidłowość tego typu istnieje, w takim razie musi ona wciągnąć w obręb swego działania w s z y s t k i e wycinki życia kulturalnego. Żaden nie może być z tego zasięgu wyłączony. Obejmuje on twórczość muzyczną, tak samo jak i literacką, plastyczną i każdą inną. A jeżeli tak się dotąd działo, że muzyka była z tego typu badań prawie zupełnie wyłączona, to winne są temu prawdopodobnie jakieś inne przyczyny, które nie pozwalały monografistom muzycznym rozpatrzeć interesujących ich problemów z punktu widzenia teorii środowiska.

Przyczyn tych szukać należy we fakcie, że twórczość muzyczna pozornie luźniej związana jest z całą rzeczywistością życiową, niż twórczość literacka czy malarska. Literatura czerpie swą tematykę bezpośrednio z życia, podobnie ma się rzecz w większości wypadków z malarstwem i rzeźbą. Tematyka ta jest jakby nicią, za którą idąc, odnajdujemy związki tej sztuki z życiem. Odnośne modyfikacje formy: to, co nazywamy „deformacją“ czy „stylizacją“ rzeczywistości, a co podyktowane jest coraz zmieniającą się postawą artystyczną epoki czy środowiska, staje się poprzez tę tematykę bardziej uchwytne, daje się z większą łatwością włączyć w ogólny rytm tej epoki czy tego środowiska. W muzyce jest inaczej. Formy dźwiękowe są pozornie luźną abstrakcją. Oczywiście są i one — jak każde dzieło sztuki — wypełnione jakąś tematyką, a tematyka ta nie jest i nie może być wyłącznie produktem ich twórcy, tego czy innego kompozytora; jest przez niego w jakiś sposób przychwycona z otoczenia, jest w pewnej mierze wspólna z tym otoczeniem, choć podana w jednostkowym, indywidualnym wariancie. Ale ta tematyka dzieła muzycznego nie daje się nigdzie skonfrontować z rzeczywistością życiową, tak, jak tematyka dzieł malarskich czy literackich, a tym samym nie daje się łatwo zbadać z punktu widzenia jej związków z epoką i środowiskiem. Tematyka utworu muzycznego posiada bowiem swe prawzory nie w świecie doświadczenia zewnętrznego, ale w świecie doświadczenia wewnętrznego. Jest ona wyrazem emocjonalnego nastawienia jednostki twórczej oraz epoki

i środowiska, w których ta jednostka żyje i tworzy i jako taka nie może być kontrolowana w swym stosunku do środowiska bezpośrednio, tak, jak tematyka literacka czy malarska, ale tylko pośrednio. poprzez formę, w której się wyraża.

Te związki pomiędzy formą utworu muzycznego w jej rozumieniu najszerszym a formami życia w danym środowisku są właśnie niezmiernie trudne do uchwycenia; łatwiejsze stosunkowo tam, gdzie kompozytor posługuje się nie samym tylko dźwiękiem, ale wspomaga się środkami innych sztuk, jak sceną, tekstem, czy choćby programem pozamuzycznym, trudniejsze, gdy zdani jesteśmy na sam dźwięk w muzyce t. zw. absolutnej. Zachodzi wówczas konieczność posługiwania się analogiami z zakresu innych sztuk, a nawet nieraz analogiami z innych dziedzin życia, analogiami zawsze oczywiście formalnymi, gdyż wszelkie inne grożą niebezpieczeństwem usunięcia się z pod nóg konkretnego gruntu naukowego. Analogie te pokazać mogą dane dzieło muzyczne pośrednio poprzez jego stosunek do innych, współczesnych mu lub współistniejących w tym samym środowisku zjawisk artystycznych w jego stosunku do epoki i środowiska. W dawniejszych okresach historycznych związki dzieła muzycznego ze środowiskiem były bardziej wyraźne, służyło ono pewnym określonym celom społecznym czy politycznym, kultowi, państwu itp.; w czasach nowożytnych stają się coraz bardziej ukryte, coraz trudniejsze do wyjaśnienia. I tu szukać należy prawdopodobnie głównej przyczyny, że dotychczasowa monografistyka muzyczna tak mało stosunkowo interesowała się tym aspektem. A jednak ten aspekt właśnie jest bodaj że najciekawszy. Z takich aspektów częściowych tworzy się historia muzyki.

Oczywiście, że ten punkt widzenia, który można by nazwać socjologicznym, sam dla siebie będzie dla celów monografistyki muzycznej nie wystarczający. Nie wystarczający byłby zwłaszcza w odniesieniu do kompozytorów XIX i XX wieku z ich wybujałym rozwojem i zróżnicowaniem indywidualności artystycznej. I tu zastrzec się muszę jak najkategoryczniej, jakoby takie postawienie sprawy pociągnąć miało za sobą fakt niedocenienia wartości indywidualnych. Wprost przeciwnie. Zadaniem monografii muzycznej, jak i każdej monografii artystycznej, jest raczej właśnie dowieść, że ten czynnik indywidualny istnieje i że wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z prawdziwie twórczym dziełem sztuki, wnosi on ze sobą do danej epoki i danego środowiska pewne wartości niezmiernie cenne i w każdym poszczególnym wypadku nowe,

które poza tą jednostką w tej epoce i w tym środowisku (w tym reprezentowanym przez niego specyficznym wariancie przynajmniej) nie istnieją. I w tym celu sięgnąć musimy do innego jeszcze naświetlenia problemu monografii muzycznej: mianowicie od strony psychologicznej. Ta ostatnia pomoże dopiero uzupełnić socjologiczny punkt widzenia, zabarwi jego ogólne schematy rumieńcem życia. Wprawdzie jest rzeczą raczej wątpliwą, czy przy dzisiejszym stanie badań potrafimy i tu znaleźć tę ostateczną odpowiedź na pytanie, czym jest osobowość twórcza jako wartość indywidualna, czy znajdziemy jej pełne wyjaśnienie. Ale nawet, gdyby rezultat ten okazał się nieosiągalny, gra warta jest trudu. Badania psychologiczne — nawet jeżeli nie wyjaśnią nam wszystkiego w odniesieniu do zagadnienia indywidualności twórczej — oddadzą cenne usługi w monografistyce muzycznej; pokażą nam przynajmniej źródło tych wariantów indywidualnych w zakresie typu twórczego, charakteryzującego daną epokę czy dane środowisko. Rozumie się przy tym, że ten czynnik indywidualny uwzględnimy tu w granicach pewnego wycinka specjalnego, interesującego nas w pierwszym rzędzie tam, gdzie w grę wchodzą problemy monografistyki muzycznej: wycinkiem tym jest psychologia uzdolnień muzycznych.

Za punkt wyjścia należy tu przyjąć założenie — wspólne zresztą dla wszystkich uzdolnień artystycznych — że to, co nazywamy indywidualnością, nie jest nigdy dane w stanie gotowym, ale znajduje się w stanie ciągłego rozwoju. Rozwój ten uwarunkowany jest przez szereg faktów i stanów rzeczy zewnętrznej natury, a więc przez epokę, środowisko i zewnętrzne warunki życia artysty. Dana jest tylko pewna ogólna predyspozycja psychiczna, t. j. wrodzona skłonność do pewnych aktów psychicznych, do pewnej specyficznej postawy w stosunku do życia i do świata [6]). Zanim jednak z obrazu twórczości danego artysty i z obrazu jego życia wyłuskać będziemy mogli i wyróżnić to, co położyć należy na karb jego predyspozycji wrodzonych, a co na poczet wpływów zewnętrznych, działających w jego życiu i sztuce, musimy wpierw ustalić pewne dane bardziej ogólne: mianowicie jakie są te ogólne predy-

---

[6]) Jest to stanowisko zgodne w zasadzie ze stanowiskiem W. Sterna „Allgemeine Psychologie auf personalistischer Grundlage" 1935), według którego osobnik przynosi ze sobą pierwotnie tylko dyspozycje; początkowo dyspozycje te, jako skłonności są wieloznaczne, z czasem przez konwergencję z otoczeniem coraz więcej się ujednoznaczniają i ustalają jako właściwości.

spozycje psychiczne, które charakteryzują *każdego w ogóle muzyka* jako takiego, w przeciwstawieniu do predyspozycji, które charakteryzują naukowca, inżyniera i t. p. I tu także wszystko niemal jest jeszcze do zrobienia. Dzisiejsza psychologia nie wyszła dotąd poza pewne twierdzenia najzupełniej ogólne, zaliczając uzdolnienia muzyczne do rzędu uzdolnień specjalnych i co najwyżej precyzując tylko, jakie są najbardziej istotne znamiona tych uzdolnień, nie wchodzi natomiast bliżej w kwestię o wiele — jak się zdaje — ważniejszą: w ramach jakiej predyspozycji *ogólnej* pojawiają się te znamiona psychiki, które określa się jako specyficzne dla uzdolnień muzycznych? Czy daje się zauważyć jakąś prawidłowość w ich współwystępowaniu, na czym ona polega i jak daleko sięga? A kto wie, czy właśnie nie na tym terenie bardziej ogólnym oczekiwać należy najbardziej rewelacyjnych odkryć w tym kierunku! W każdym razie na jedno musimy się zgodzić, że samo zbadanie tych cech uzdolnienia muzycznego, bez głębszego wniknięcia w ich ogólne podłoże psychiczne, nie powie nam nic albo prawie nic na temat tych predyspozycji, z którymi przychodzi na świat jednostka twórcza, mająca w przyszłości rozwinąć się w kompozytora i które w dalszym jej życiu pod wpływem warunków zewnętrznych rozstrzygają o takim czy innym obliczu tego kompozytora. Musimy raczej pytać w pierwszym rzędzie o ogólne psychiczne podłoże tych cech, które określamy jako charakteryzujące uzdolnienia muzyczne. Aby uchwycić to podłoże, musimy rozpocząć od pewnych sformułowań psychologicznych najbardziej ogólnikowych.

Każda predyspozycja psychiczna da się sprowadzić do trzech punktów podstawowych: 1) do *zaakcentowania pewnych funkcji psychicznych*, t. j. do wrodzonej tendencji reagowania na wszelkie podniety świata zewnętrznego za pośrednictwem jednego z kilku, dostępnych każdemu człowiekowi podstawowych procesów psychicznych, jakimi są funkcje odbierania wrażeń, uczucie, myślenie i intuicja [7]), względnie do *przewagi jednej z tych funkcji nad innymi* i wynikającego stąd coraz

[7]) Intuicję rozumiem tu w sensie T. *Junga* („Psychologische Typen"), jako władzę poznawczą o charakterze syntetycznym, t. j. ujmującym całość zjawiska przed poznaniem jego szczegółów, w przeciwieństwie do rozumu, jako władzy analitycznej, dochodzącej do poznania zjawiska drogą poznania jego szczegółów. Można różnice te określić także jako różnicę poznania dedukcyjnego i indukcyjnego.

innego stosunku wzajemnego tych funkcji u danej jednostki [8]; 2) do przewagi tendencji dośrodkowej lub odśrodkowej w całej dynamice życia psychicznego, co oznacza w pierwszym wypadku tendencję do sprowadzania wszelkich wrażeń ze świata zewnętrznego do swego własnego „ja", w drugim zaś przeciwnie tendencję do odnajdywania siebie poprzez zjawiska świata zewnętrznego i wyżywania się za ich pośrednictwem. Tendencja dośrodkowa łączy się przy tym z natury ze skłonnością do wyrażania własnych stanów psychicznych na zewnatrz (własna jaźń staje się wtedy rezerwatem całego życia psychicznego), tendencja odśrodkowa łączy się z przewagą procesów perceptywnych (to, co dana jednostka postrzega w świecie zewnętrznym, staje się główną odżywką dla jej życia psychicznego); 3) trzecim wreszcie punktem, w którym ogólne predyspozycje psychiczne różnicują się pomiędzy sobą, jest przewaga tego czy innego narządu zmysłowego w procesie odbierania wrażeń z zewnątrz, przede wszystkim wzroku czy słuchu jako t. zw. zmysłów wyższych. To ostatnie zróżnicowanie leży wprawdzie — w przeciwieństwie do obu punktów pierwszych — na terenie nie psychicznym, ale fizjologicznym, prowadzi ono jednak do wyrobienia sobie pewnego, związanego z tą predyspozycją fizyczną czy fizjologiczną swoistego typu postawy do świata zewnętrznego i z tego względu musi tu być wzięte w rachubę.

Jeżeli teraz zapytamy, jak przedstawia się ta sprawa w zastosowaniu do psychiki specyficznie muzycznej, okaże się, co następuje:

Przede wszystkim pamiętać należy, że dar operowania tym, co nazwaliśmy funkcjami psychicznymi, dany jest bez wyjątku wszystkim ludziom, bez względu na różnice typu psychicznego i indywidualne ich predyspozycje. Momentem różnicującym jest tu tylko — jak powiedziałam wyżej — przewaga jednej funkcji nad innymi i wynikające stąd zmiany w ich wzajemnych stosunkach. Powtóre zauważyć należy, że dwie pierwsze z wymienionych funkcji, to jest rozum i funkcja odbierania wrażeń, dotyczą poznawczego reagowania na świat rzeczywistości zewnętrznej, zaś dwie inne: uczucie i intuicja, dotyczą raczej procesu przerabiania podniet odbieranych z zewnątrz na własny materiał psychiczny. Mówiąc o przewadze jakiejś jednej funkcji nad innymi u danego osob-

8) Fakt zaakcentowania pewnych typów psychicznych poprzez przewagę w dyspozycji psychicznej tej czy innej funkcji przyjmuję za T. Jungiem („Psychologische Typen").

nika, mam na myśli u ludzi o predyspozycji muzycznej w pierwszym rzędzie u c z u c i e j a k o f u n k c j ę d o m i n u j ą c ą. Muzyka interesuje cały świat, jako źródło jego własnych reakcji uczuciowych. W każdym innym wypadku — nawet jeżeli jest artystą, ale artystą innego typu, nie muzykiem — nie widziałby swego zadania w wyrażaniu poprzez dzieło sztuki uczuciowych refleksów świata ludzi i rzeczy postrzeganych, ale bądź zewnętrznych, formalnych i kolorystycznych wyglądów tego świata, jak malarz, bądź też skomplikowanych, zachodzących w nim procesów psychologicznych, socjalnych itp., jak literat. Muzyk reaguje na świat zewnętrzny uczuciowo, nie tylko w tym sensie, że dąży do przetworzenia na własny materiał uczuciowy wszelkich podniet zewnętrznych, ale też w sensie o wiele jeszcze ogólniejszym: w sensie podporządkowania uczuciu całej reszty swego życia psychicznego. Podporządkowuje mu funkcję odbierania wrażeń, bo wrażenie interesuje go nie samo w sobie, ale dzięki reakcji uczuciowej, którą w nim wyzwala. Podporządkowuje mu funkcję myślenia, która ze swymi kategoriami myślenia świadomego siłą faktu musi ustąpić w cień przed przewagą czynnika afektywnego. Myślenie świadome zastępuje najczęściej myśleniem o b r a z o w y m, które jest u niego odnajdywaniem na drodze nieświadomej pewnych form wypowiedzi w dźwiękach, pewnych schematów dźwiękowych, ściśle odpowiednich w stosunku do treści uczuciowych, stanowiących przedmiot wypowiedzi artystycznej. Tak więc za charakterystyczną dla predyspozycji muzycznej uznamy nie przewagę jednej funkcji psychicznej, nie przewagę samego uczucia, ani też nie samej intuicji, ale fakt organicznego ich p o ł ą c z e n i a, t. zn. takiej predyspozycji psychicznej, w której przewaga uczucia jako funkcji, służącej do przerabiania podniet zewnętrznych na materiał własnego życia psychicznego, i intuicji jako funkcji poznawczej, zastępującej władze poznania świadomego. działają wspólnie i wytwarzają specjalną predyspozycję. Pozostałe funkcje psychiczne, t. zn. myślenie świadome i funkcja odbierania wrażeń, działają tu oczywiście także, ale zepchnięte są do roli czynników drugoplanowych. Poza tym działanie ich jest tu odmienne, niż u tych osobników, u których stają na pierwszym planie w życiu psychicznym, nie tylko pod względem ilościowym, ale też i jakościowym. Dotyczy to zwłaszcza rozumu, jako władzy poznawczej świadomej. Działanie jej w procesie twórczości muzycznej jest znacznie ograniczone, a nawet tam, gdzie dochodzi do swoich praw. dzieje się to w formie odmiennej, niż np. na terenie literatury. Nie-

stety nie mogę tu wchodzić dla braku miejsca w ogólne powody, które na to wpływają. Jest to kwestia skomplikowana i wymagająca osobnego studium. Nadmienię tylko, że główna przyczyna zdaje się leżeć w samej naturze materiału dźwiękowego, który zamyka twórcę w granicach specyficznych praw logiki dźwiękowej, tak, że nawet tam, gdzie mówi się o „myśleniu“ w muzyce, oznacza to proces zupełnie inny, niż proces myślenia kategoriami pojęciowymi. Składa się na to w dużej mierze fakt, że muzyka nie tylko nie operuje pojęciami, ale nie używa też formalno-kolorystycznych wyglądów, zaczerpniętych bezpośrednio z życia, lecz tylko symbolów dźwiękowych, oddających w dźwiękach pewne formy przebiegów uczuciowych w ich kształtach najbardziej charakterystycznych. Okoliczność ta tłumaczy nam tak często spotykaną niewspółmierność pomiędzy twórczym uzdolnieniem specyficznie muzycznym, a tym, co zwykło się popularnie nazywać ogólnym poziomem umysłowym danego osobnika. Poziom ten w wypadkach przeciętnych nie tylko nie dorównywa jego twórczym uzdolnieniom specyficznym, ale bardzo często pozostaje w stosunku do niego wyraźnie w tyle, co dawało już niejednokrotnie powód do dyskusji. Dyskusje te — jak dotychczas — pozostawały bez rezultatu, nie dawały żadnego ani w części zadawalniającego wytłumaczenia tego, tak dziwnego na pozór, zjawiska. Cała sprawa wyjaśnia się dopiero z tą chwilą, gdy staniemy na stanowisku uzdolnień specyficznie muzycznych, które w miejsce rozumu, jako władzy poznawczej świadomej, posługują się intuicją jako władzą poznawczą podświadomą. W toku przyszłych badań nad twórczością Karola Szymanowskiego będę miała nieraz sposobność wykazać na żywym przykładzie, jaka jest technika działania tej nieświadomej władzy poznawczej u muzyków i jak znacznie ona różni się od działania władz poznawczych świadomych. Tu muszę się ograniczyć do stwierdzenia tylko faktu samego, nie wchodząc bliżej w szczegóły.

W odniesieniu do drugiego punktu, rozstrzygającego o predyspozycji do uzdolnień muzycznych, zauważymy, że muzyka charakteryzuje zawsze w mniejszym lub większym stopniu dośrodkowa tendencja w dynamice całego życia psychicznego, t. j. skłonność do sprowadzania wszelkich wrażeń do własnego „ja“. Wiąże się to zresztą ściśle z jego skłonnością do reagowania na wszelkie podniety z zewnątrz przede wszystkim uczuciem. Reakcja uczuciowa wymaga bowiem specjalnie silnego zainteresowania się daną podnietą wpierw, zanim jeszcze władze świadome dopuszczone zostaną do

11

udziału w tym procesie; z drugiej strony ona rozstrzyga też o tym, że dla muzyka wchodzi w rachubę jako podnieta tylko pewien ograniczony wycinek z życia, ten mianowicie, który z natury skłonny jest budzić w nim najsilniejsze reakcje uczuciowe. Zdolność „zarażania się“ stanami uczuciowymi, emanującymi z przedmiotów i stanów rzeczy świata zewnętrznego, w pewnych wypadkach nawet ze świata idei, wyrażonych w książkach, w systemach filozoficznych i religijnych itp. i wyrażania z kolei tych stanów uczuciowych odpowiednio subiektywnie przetworzonych, stanowiłaby zatem charakterystykę uzdolnień muzycznych. Jakie predyspozycje potrzebne są, aby zaistniała w ogóle możliwość wyrażenia stanów uczuciowych na zewnątrz w dźwiękach czyli komponowania, tego nie wiemy, jak również nie wiemy, na jakich założeniach psychologicznych opiera się zdolność twórczego wypowiedzenia się w sztuce. Wyobrażamy sobie tylko proces twórczości muzycznej jako zbieranie ze świata zjawisk zewnętrznych tego osadu uczuciowego, jego rozwijania i przerabiania, oraz podświadomego, intuicyjnego ujęcia w dźwiękach wszelkich faz jego narastania i zamierania, rytmów jego przebiegu w czasie i specyficznych dla jego natury struktur rozwojowych w dźwiękach.

Z tego wszystkiego, co powiedzieliśmy powyżej, wynika już dostatecznie jasno, że przewaga zmysłu słuchowego jako specyficznej drogi, która tego rodzaju typom jest najbliższa dla odbierania wrażeń ze świata zewnętrznego, stanowi dla nich naturalną predyspozycję fizyczną i fizjologiczną. Głos, zwracający się do zmysłu słuchu, będący pierwszą i najprymitywniejszą formą tego, co w dalszym rozwoju staje się dzięki odpowiedniej stylizacji materiałem dźwiękowym, jest najbliższym pośrednikiem w uczuciowym porozumieniu się ludzi między sobą. Stąd naturalne zainteresowanie jednostek specjalnie wrażliwych na uczuciową treść życia i zdolnych do wyrażenia tych treści za pomocą dzieła sztuki, jakimi są muzycy, wszelką manifestację uczuciową, zwracającą się poprzez głos do zmysłu słuchu. Te kojarzenia między dźwiękiem a zmysłowo dostrzegalnym wyrazem uczuć, zrazu bezpośrednie u prymitywnego człowieka, później stawały się coraz bardziej luźne. Ale przekazywane tradycją z pokolenia na pokolenie od czasów niepamiętnych przeszły wraz z wykształceniem i rozwojem środków artystycznych i form, muzyce specyficznych, na instrumenty muzyczne, zespoły wokalne, instrumentalne itp. i na coraz kunsztowniejsze schematy dźwiękowe, mimo, że muzyka w dawniejszym

rozwoju nie zawsze była tylko wyrazem uczuć, ale często — zwłaszcza w czasach dawniejszych — służyła celom raczej zewnętrznym, praktycznym. Ale nawet i wtedy nie była nigdy wyłącznie środkiem magicznego działania na masy, jak w starożytnym Egipcie, ani tylko zabawą, jak na dworach Kurfürstów niemieckich, gdzie rozbrzmiewały Suity Jana Sebastiana Bacha, ani tylko środkiem, wspomagającym zewnętrzną potęgę panujących, jak Opera — balet Lully'ego za Ludwika XIV. Zawsze i wszędzie była także — jeżeli nie w pierwszym rzędzie — wyrazem uczuć, bo to zgodne jest z jej istotą.

Jakie są przy tym wymagania i zdolności słuchu specyficznie muzycznego, co odróżnia go od słuchu normalnego, jakie rodzaje słuchu muzycznego są przydatne dla muzycznych uzdolnień odtwórczych, jakie zaś dla kompozytora — tymi wszystkimi kwestiami także zajmować się tu nie mogę. Zadaniem moim było stwierdzić, że te predyspozycje, jakimi są: przewaga uczucia i intuicji, tendencja dośrodkowa w dynamice całego życia psychicznego i tendencja do uczynienia z narządu słuchowego głównego pośrednika, w przyjmowaniu wrażeń z zewnątrz, przynależą do siebie organicznie i tworzą razem ten k o m p l e k s p r e d y s p o z y c j i, który charakteryzuje jednostki o wrodzonym specjalnym uzdolnieniu muzycznym.

Dla badań monograficznych ważną byłoby natomiast rzeczą stwierdzenie faktu, jakie jest źródło tych predyspozycji, przede wszystkim czy i o ile są one rezultatem dziedziczenia? Na ten temat nie da się wiele powiedzieć przy dzisiejszym stanie badań psychologicznych. Dlatego samo stwierdzenie tego kompleksu predyspozycji jako zakładającego istnienie wrodzonych zdolności muzycznych, a może nawet tylko ułatwiającego rozwój tych zdolności, gdy odpowiednie okoliczności zewnętrzne przyjdą im w życiu z pomocą, jest wszystkim, co możemy na ten temat zaryzykować w charakterze twierdzenia naukowego. Możemy dalej stwierdzić, że według danych biografistyki muzycznej wszyscy twórcy muzyczni, bez względu na to, jaki kierunek twórczości reprezentują, w jakim czasie i w jakim środowisku żyją, zawsze i stale wykazują przewagę wyżej omówionych rysów psychicznych, które zatem muszą być uznane nie za nabyte pod wpływem środowiska, ale za dane z przyrodzenia. Jaki jest dalszy rozwój tych predyspozycji, danych muzykowi z przyrodzenia w stanie zalążkowym, to zależy — jak już wspomniałam — w pierwszym rzędzie od czyn-

ników zewnętrznych, zawarunkowanych linią życia danej jednostki. Zależnie od tych warunków zewnętrznych, w każdym poszczególnym wypadku różnych, różnicuje się i predyspozycja psychiczna, wspólna w zarodku tej jednostce, z całym szeregiem innych. Niezmiernie ważne są z tego punktu widzenia lata dzieciństwa i pierwszej młodości, zwłaszcza atmosfera domu rodzinnego i droga, którą idzie pierwsze nauczanie zawodowe danego kompozytora. Tu znajdziemy bardzo często klucz do rozwiązania nie jednej zagadki późniejszej w twórczości danego kompozytora, pewnych wpływów, które wcześnie zapadły w jego młodocianą duszę, nieraz nawet nieświadomie, aby później zapłodnić ją we własnych dziełach. Kto wie, czy nie na wakacjach, spędzanych na Mazowszu w latach prawie dziecięcych i zasłyszanych tam pieśniach i tańcach ludowych, śpiewanych w polu i w karczmie, szukać należy pierwszych, nieświadomych impulsów twórczych do Mazurków Chopina, zwłaszcza gdy późniejsze lata rozłąki z domem i krajem rodzinnym wyidealizowały mu te wspomnienia. Tę samą, a przynajmniej podobną rolę mogą w latach wczesnej młodości spełnić odpowiednie znajomości i przyjaźnie w kołach muzyków, a nawet literatów i malarzy. Ta ostatnia okoliczność ważna jest zwłaszcza dla tych okresów, w których muzyka wchodzi w bliższe związki z innymi sztukami, jak to ma miejsce w okresie romantyzmu, neoromantyzmu, impresjonizmu i ekspresjonizmu. Wystarczy tu wskazać na Debussy'ego, którego muzycznych zamierzeń twórczych niepodobna zrozumieć w izolacji od ówczesnej Szkoły impresjonistów w malarstwie i symbolistów w poezji. Dalszym czynnikiem, który może zaważyć silnie na rozwoju wrodzonych predyspozycji danego kompozytora — zwłaszcza w czasach dawniejszych — są podróże. W czasach obecnych, gdy transmisja radiowa umożliwia muzykom wszystkich krajów poznanie tą drogą muzycznej twórczości najodleglejszych nawet środowisk, znaczenie tego czynnika oczywiście znacznie osłabło, choć i tu może się zdarzyć, że jakieś nowe środowisko, dopiero oglądane bezpośrednio i w całokształcie swojej specyficznej kultury, zapłodni muzyczną wyobraźnię kompozytora. Natomiast niezmiernie ważnym czynnikiem będzie możliwość swobodnego rozwoju osobowości twórczej lub przeciwnie ewentualnego krępowania jej zewnętrznymi warunkami życia, przy czym wcale nie jest rzeczą z góry przewidzieć się dającą, czy ten ostatni moment reprezentować będzie czynnik negatywny w rozwoju tej osobowości, czy pozytywny. Mecenasi

Haydna np. niewątpliwie narzucili mu pewne zewnętrzne ramy dla jego twórczości, a jednak pośrednio przyczynili się tym samym do wzbogacenia literatury muzycznej jego symfoniami, kwartetami i divertimentami. Podobnie poszczególne placówki pracy, które zajmował kolejno J. S. Bach, kierując się w ich wyborze troską o wyżywienie swej licznej rodziny, narzuciły mu obowiązek tworzenia jego nieśmiertelnych w przyszłości kantat kościelnych i utworów organowych. Dla kompozytorów współczesnych znów ważną będzie rzeczą, czy znajdą w swym najbliższym otoczeniu odpowiednie instytucje i zespoły, czy choćby poszczególnych wykonawców, którzy mogą wziąć na siebie obowiązek wykonania ich utworów. Tak n. p. okoliczność, że polska muzyka wykazuje na początku XX wieku wyraźny rozkwit ilościowy i jakościowy twórczości symfonicznej, zawdzięczamy w niemałej mierze powołaniu do życia w r. 1900 Filharmonii Warszawskiej z jej stałą orkiestrą i stałymi koncertami symfonicznymi.

Trudno tu wyliczać wszystkie możliwości wpływów wzajemnych między zewnętrznymi wypadkami życia danego kompozytora a jego twórczością. Problem ten zmienia się od wypadku do wypadku, zależnie od samego materiału, którego dostarcza nam monografia. Z olbrzymiego bogactwa musi tu historyk dokonać wyboru, uważając, by nie pominąć żadnego z faktów istotnych, choć na pozór nieraz mało efektownych, których wpływ choćby tylko pośredni rzucić może ciekawe światło na rozwój tej czy innej cechy talentu, na to, co nazywamy indywidualnością interesującej nas jednostki; z drugiej znów strony uważać musi, by nie obciążać swej pracy balastem niepotrzebnych szczegółów. Ogólnie powiedzieć można, że wpływ wszelkich czynników zewnętrznych polega najczęściej na rozwinięciu predyspozycji wrodzonych, na skierowaniu ich po pewnej określonej linii rozwojowej, z której wyjdzie w przyszłości jakieś nowe ujęcie formalne lub nowy sposób podejścia do treści uczuciowych, nurtujących współczesność. Rozwój ten będzie oznaczał rozwinięcie jednych predyspozycji jako bardziej w danym wypadku istotnych, a osłabienie innych, mniej istotnych, względnie nawet usunięcie ich w cień lub skierowanie na nowe tory, tak, że rola ich może w przyszłości stać się inna, niż się zapowiadała u progu twórczości danego kompozytora.

Ale zadanie monografii muzycznej nie kończy się na tym. To dopiero jedna strona problemu, stanowiącego jego istotę. Rozpatrzywszy kompleks zagadnień, których rozwiązanie bardziej lub

mniej zadawalające, a nigdy prawdopodobnie ostateczne, pozwoli nam naświetlić warunki twórczości i rozwój osobowości danego kompozytora, należy z kolei zająć się inną jeszcze stroną problemu: rolą, którą kompozytor ten spełnia w stosunku do swej epoki i środowiska. Bo każdy twórca zarówno bierze coś ze społeczności, w obrębie której żyje i tworzy, jak i tej społeczności ze siebie coś daje. Jak z jednej strony nosi na sobie piętno tej epoki i tego środowiska, zostaje przez nie w ten czy inny spsób urobiony, tak z drugiej strony sam na nie w pewien sposób wpływa, sam je w pewnej mierze urabia. Stanowi przecież — o ile jest jednostką istotnie twórczą — pewną cząstkę tego, co w stosunku do innych kompozytorów, wcześniejszych i późniejszych epok, historyk określi kiedyś jako specyficzne oblicze tego środowiska i tej epoki. Dopiero we wzajemnym oddziaływaniu na siebie tych dwóch czynników: jednostki i środowiska mieści się całość problemów monografistyki muzycznej. Zapytamy więc teraz o to, jakie są te wartości jedyne i niepowtarzalne, które wynikają ze stosunku danej osobowości twórczej do epoki, czy i o ile osobowość ta wnosi do epoki jakiejś momenty nowe i jakie to są momenty; czy linia twórczości danego kompozytora idzie zgodnie z ogólnym nurtem jego epoki, czy też mu się przeciwstawia, sięgając w nieprzeczutą jeszcze przez szerszy ogól przynależność, względnie w czym jest zgodna ze swą epoką, a czym wybiega poza nią? Jakie są te nowe treści psychiczne, nowe horyzonty uczuciowe i myślowe, którym dany kompozytor daje wyraz i jakie jest ich nowe ujęcie formalne? A jeżeli okaże się, że one są rzeczywiście nowe, jakiego łańcucha w przyszłości będą ogniwem? Gdzie tkwią ich korzenie w epoce współczesnej, względnie w tradycji, i dokąd prowadzą? Czy są we współczesności zjawiskiem odosobnionym, czy też jednym z wielu, a w takim razie, jaki jest ich stosunek do innych twórców, pokrewnych danemu kompozytorowi, którzy — podobnie jak on — kierują się na te „nowe" drogi? I jaka jest rola tego kompozytora w środowisku narodowym i geograficznym, z którego wyszedł i w którym tworzył? Czy poprzez jego sztukę zmienia się rola tego środowiska w danym okresie historycznym w zasięgu międzynarodowym? Wreszcie pytanie ostatnie: czy dany kompozytor zaważył i o ile zaważył na ogólnych losach kultury muzycznej w sensie stworzenia jakichś wartości najwyższych, dostępnych tylko naj-

większym z wielkich? To ostatnie pytanie jest tylko ostateczną konsekwencją wszystkich poprzednich, niemniej jako problem do rozstrzygnięcia przedstawia specjalne trudności: wymaga ono już przejścia ze stanowiska ściśle historycznego na płaszczyznę wartościowania estetycznego i łatwo może się okazać bardzo niebezpiecznym z tego powodu.

DR JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI (Warszawa).

STUDIA NAD TWÓRCZOŚCIĄ K. SZYMANOWSKIEGO

Część druga *) (1937).

Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych.

Zdawaćby się mogło, że nawet w ramach naszych skromnych „Studiów" możnaby łatwo omówić całokształt problemu, jakim jest sonata fortepianowa K. Szymanowskiego; w tym dziale jego twórczości dysponujemy bowiem tylko trzema dziełami tego rodzaju. Jednakże wielka mnogość zagadnień, nasuwających się w związku z tym problemem, nawet przy ogólnym traktowaniu przedmiotu, zmusiłaby nas do znacznego przekroczenia wyznaczonych rozmiarów niniejszej pracy. Aby badania nasze, mimo ograniczeń, przyniosły wynik pozytywny, skierowujemy je w stronę zagadnień konstrukcyjnych; mogą one stać się punktem wyjścia dla dalszych badań, których celem będzie już objęcie całokształtu przedmiotu. Specjalnie w odniesieniu do twórczości sonatowej Szymanowskiego badania dotyczące konstrukcji nabierają szczególnego znaczenia. Sonaty jego powstawały w okresie, kiedy to szybki rozwój muzyki, zwłaszcza na polu harmoniki, zaczął powodować nie małe trudności w kształtowaniu tej formy, skłaniając kompozytorów do stosowania większych lub mniejszych zmian w jej pierwotnej budowie. U jednych nosiło to na sobie piętno destrukcji, u drugich zaś było wyrazem budzącej się woli twórczej ku wysnuwaniu ostatnich pozytywnych konsekwencji ze zdobyczy dawniejszych. Szymanowski, należąc do tej drugiej grupy kompozytorów, wykazał jakie moliwości kryje w sobie jeszcze sonata i w jaki sposób można ją było napełnić nową treścią. Zanim jednak przystąpił do pracy w tym kierunku, zajął się najpierw opano-

*) Część pierwsza niniejszych studiów ukazała się w II tomie „Polskiego Rocznika Muzykologicznego" (1936).

waniem klasycznych zasad konstrukcyjnych, albowiem zdawał sobie sprawę, że wielki gmach jego twórczych poczynań, jaki niebawem miał stanąć, musiał być oparty na rzetelnych fundamentach. A skoro zgłębił już wszystkie tajniki dawniejszej formy, nie mogły go przerażać niebezpieczeństwa, jakie czekały na niego na drodze jego rozwoju. Ani harmonika późnoromantyczna, ani nowe założenia tonalne nie zdołały bowiem osłabić architektoniki jego sonat. Wprawdzie w swym przebiegu rozwojowym oddalał się stopniowo od dawnych wzorów, jednak to oddalanie się nie może być uważane za równoznaczne z destrukcją. Szymanowski nie burzył dawnych gmachów, lecz obok nich stawiał nowe. Stawiał je przy pomocy materiału i środków, które przynosiły poszczególne okresy jego twórczości. Środki te, chociaż u niektórych kompozytorów stawały się niekiedy celem samym dla siebie, u Szymanowskiego nigdy nie wychodziły poza zasiąg ich właściwego przeznaczenia, albowiem zdołał je zawsze ujarzmić i suwerennie panować nad nimi. Tu właśnie kryje się źródło wielkiego kunsztu architektonicznego jego sonat. Pod względem rozwojowym sonaty fortepianowe Szymanowskiego wykazują stale wznoszącą się linię, która, wychodząc od klasycznych zasad, biegnie przez ostatnie stadium rozwojowe późnego romantyzmu i dochodzi wreszcie aż do nowej rzczywistości. Każda z trzech sonat reprezentuje więc pojedynczy odcinek tej linii.

I,

Czteroustępowy układ klasyczny.

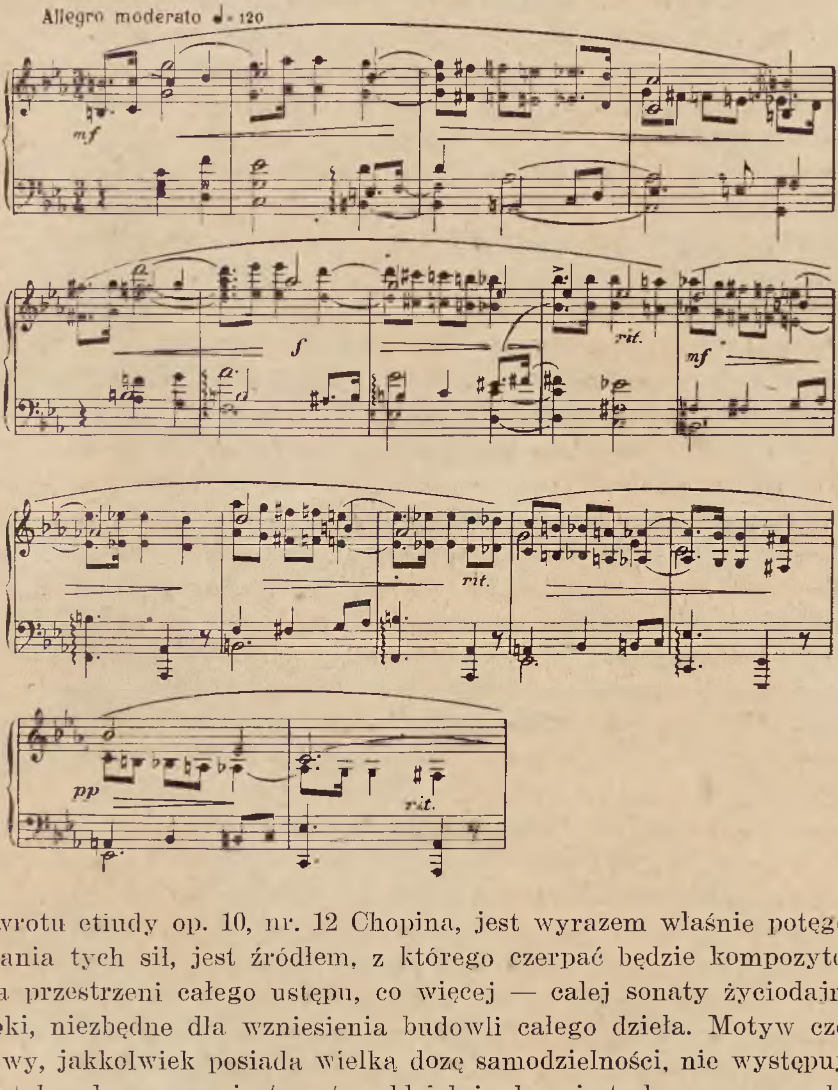
Jakkolwiek Szymanowski, komponując swą p i e r w s z ą s o n a t ę *c-moll*, o p. 8, miał już przed sobą wzory sonaty noworomantycznej, odchylającej się od pierwotnej jej budowy, to jednak nie poszedł tą drogą, lecz zwrócił się w stronę układu klasycznego i stworzył dzieło czteroustepowe z charakterystycznym dla niego następstwem ustępów: 1. *allegro moderato*, 2. *adagio*, 3. *tempo di minuetto comodo*, 4. *finale* (introduzione — adagio, fuga — allegro energico). Widocznie już w zaraniu jego twórczości nie pociągały go dowolności, które nie powstawały z wewnętrznej konieczności formy, a mogły stać się niebezpieczne dla jej architektoniki. Przeciwnie, starał się o jak najbardziej ścisłe traktowanie formy, i to nie tylko w jej szczegółach, lecz również w ogólnym ujęciu.

Dlatego wybrał najbardziej kunsztowną budowę dla cyklicznego układu sonaty, biorąc za podstawę ukształtowanie organiczne, oparte o wspólność substancjalną. Tej też zasadzie pozostał wierny we wszystkich swych sonatach fortepianowych.

Pierwszym ważnym zagadnieniem, nasuwającym się przy rozpatrywaniu pierwszego ustępu sonaty, jest sprawa budowy tematu. Struktura tematu w formie sonatowej wskazuje na przynależność stylistyczną utworu w niej utrzymanego. W czasie rozwoju tej formy zaistniały bowiem zmiany, które wycisnęły swe piętno na budowie ekspozycji, a w związku z tym i na sposobie rozprzestrzenienia się względnie przedstawienia tematu. Wchodzą tu w rachubę szczegóły, dotyczące kształtowania się linii melodycznej tematu (a więc wysuwanie na pierwsze miejsce trójdźwięków rozłożonych, pochodów sekundowych, wielkich skoków lub chromatyki), jego cech harmonicznych (np. ścisłe przestrzeganie zasad tonacyjnych przez ograniczenie się do zasadniczych odniesień funkcyjnych lub odchylanie się od nich w miarę rozbudowy sieci funkcyjnej) i formalnych (np. symetria budowy lub brak tejże). Przeważnie zmiany, objawiające się na podłożu jednego czynnika, występują wspólnie ze zmianami innymi, np. rozbudowa harmoniki tematu idzie w parze z dążeniem do zacierania symetrycznego układu w jego budowie. Temat 1-szy allegra sonaty *c-moll* Szymanowskiego (patrz I przykład) posiada budowę okresową [1]). Widzimy tu zupełnie jasne rozczłonkowanie na zasadnicze części składowe formy okresowej z podziałem na poprzednik i następnik przy wykorzystaniu prostych środków konstrukcyjnych. Występująca w linii melodycznej chromatyka, nadająca jej cech lisztowskich, nie wpływa jeszcze na zmianę dawnych stosunków harmonicznych, albowiem kompozytor operuje tu zasadniczymi funkcjami harmonicznymi. Budowa okresowa nie godzi tu w logiczny rozwój tematu. Wykazuje on zwartą postać dzięki ograniczeniu się do dwóch zasadniczych elementów, będących bodźcem jego sil, które są już zawarte w jego pierwszym czterotakcie: 1. wznosząca się fraza o silnych akcentach, 2. opadający łuk chromatyczny. Powyższy szczegół wskazuje, że logika struktury tematu nie objawia się tylko w jego całokształcie, lecz sięga głębiej do jego najmniejszych składników. We wskazanym skojarzeniu mieści się cała gra sil, ich narastanie i spadek. Motyw czołowy tematu, będący jakby echem zasadniczego

[1]) Nie znaczny to oczywiście, by cały ustęp posiadał tego rodzaju budowę.

I PRZYKŁAD t. 1—16.



zwrotu etiudy op. 10, nr. 12 Chopina, jest wyrazem właśnie potęgowania tych sił, jest źródłem, z którego czerpać będzie kompozytor na przestrzeni całego ustępu, co więcej — całej sonaty życiodajne soki, niezbędne dla wzniesienia budowli całego dzieła. Motyw czołowy, jakkolwiek posiada wielką dozę samodzielności, nie występuje w toku eksponowania tematu oddzielnie, lecz jest złączony z opadającym łukiem chromatycznym, tworząc z nim normalny czterotakt. Szczegół ten, pozornie małoważny, nabiera w naszym przypadku wielkiego znaczenia, skoro się zważy, jakie drogi rozwojowe przechodził u Szymanowskiego temat formy sonatowej, chociażby tylko na gruncie sonat fortepianowych. Droga ta, którą możnaby określić jako proces wyzwalania się motywu czołowego tematu od zależności

wtórnych czynników tematycznych w postaci fraz dopełniających podstawę tematu, jest ściśle związana z oddalaniem się od klasycznych założeń kształtowania się tworu tematycznego, nastawionego na budowę okresową, do której zwłaszcza w pierwszych etapach rozwoju muzyki romantycznej weszły elementy symetryczności formy pieśniowej [2]). Oddziaływanie to w stronę formy sonatowej i w góle sonaty, idące z form miniaturowych, powstałych na gruncie romantyzmu, wnosiło tam elementy obce; nie zdołało jednak, z małymi wyjątkami, spowodować większych przemian w budowie tematu, a jedynie pozostawiło ślady pod postacią skłonności do epizodu, co objawiło się w sonatach Brahmsa. W pierwszej sonacie Szymanowskiego cechy te nie występują zupełnie wyraźnie, jakkolwiek jest tu widoczne dążenie do stosowania silnych cezur pomiędzy składowymi częściami ekspozycji, co w połączeniu z przejawami symetryczności mogłoby kogoś utwierdzić w przekonaniu, że oddziaływanie założeń brahmsowskich jest tu widoczne. Sprawa ta nie przedstawia się jednak zupełnie prosto. Przede wszystkim trzeba pamiętać, że symetryczne ustosunkowanie się poszczególnych współczynników ekspozycji, a zwłaszcza części tematu, spotykamy zarówno u klasyków jak i romantyków (szczególnie do r. 1850); zachodzi tam również ostre zarysowanie granic pomiędzy częściami ekspozycji (a nawet i na terenie pierwszego tematu), wszelako szczegół ten nie posiada pierwszorzędnego znaczenia, będąc zjawiskiem mniej częstym jako cecha nie odpowiadająca architektonice formy sonatowej. Forma ta nie jest nastawiona na zbyt często występujące rozgraniczenia syntaktyczne, dążąc do płynnego, potoczystego narastania. Silniejsze akcenty rozgraniczeniowe, występujące w sonacie Szymanowskiego obok powyżej wskazanego źródła, mogą być spowodowane i tym, że kompozytor stworzył ją bardzo wcześnie [3]), wobec czego chodziło mu o zademonstrowanie opanowania jej zasad konstrukcyjnych w myśl u s t a l o n y c h praw. Zdając sobie bowiem dobrze sprawę ze znaczenia jej współczynników, chciał dokładnie je rozgraniczyć i nadać im cech samodzielności.

Powyżej wskazaliśmy jedynie na pierwszy etap rozprzestrzenienia się tematu, podkreślając, że już w pierwszym jego cztero-

---

[2]) Hans K ö l t z s c h, Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, Lipsk 1927, str. 90.

[3]) Pierwsza sonata fortepianowa K. Szymanowskiego powstała w l. 1903/4. O dacie tej poinformował mnie mgr. St. G o l a c h o w s k i, za co Mu serdecznie dziękuję.

taktowym odcinku mieszczą się wszystkie jego siły. Antytetyczny charakter niniejszego odcinka zadecydował o dalszym przebiegu tematu. Już struktura 16-taktowego okresu, nie wypełniającego zresztą całokształtu tematu, świadczy wymownie, że praca kompozytorska postępuje tu drogą zupełnie właściwą, uwypuklając na szerszej płaszczyźnie to, co zostało ujęte w wąskich ramach czterotaktu. Ekspansywny wyraz motywu czołowego, jego niespożyta siła, przerasta ramy czterotaktu, skłaniając kompozytora do powtórzenia go na dominancie górnej, wskutek czego pierwotne pojedyncze wygięcie otrzymuje jeszcze jedną fazę, stając się jawnym świadectwem spotęgowania energii. Podobnie, jak spotęgowanie odbywało się w dwóch etapach, tak i odprężenie obejmuje dwa łuki opadające. które przenika chromatyka. Początkowo siła przeciwległa utrzymuje się na jednym poziomie i z kolei dopiero nabiera większej ruchliwości, przywołując do współdziałania czynniki dynamiczne i agogiczne.

Opisane rozprzestrzenienie się tematu nie obejmuje jeszcze całej drogi przez niego przebytej. Chromatyka, która w omówionej części opanowała sytuację, wchodzi następnie ze stanu odprężenia do stanu napięcia, a równocześnie z tym następuje powrót do pierwotnego tempa, przy czym pojawiają się mniejsze wartości rytmiczne, niż poprzednio. Trzytaktowy odcinek, występujący pomiędzy pierwotnym a nowym pojawieniem się linii tematycznej, wprawdzie czerpie swe siły z przeciwstawnej chromatycznej części tematu. jednak w tym przypadku posiada inny kierunek, wyzwalając się z opadającego nastawienia. Pierwotny opadający zwrot chromatyczny nabiera tu znaczenia odbitki, impulsu ruchowego, który popycha linię w kierunku wznoszącym. Jest to triumf sił antytetycznych tematu, prowadzący aż do ich zużycia na następnej przestrzeni, gdzie jeszcze raz pojawia się zdanie 8-taktowe tematu, tym razem zarówno w spotęgowaniu dynamicznym *(ff con passione)*, jak i w zmożonym ruchu (w towarzyszeniu występują szesnastki, które nawet przedostają się do linii melodycznej tematu), kończąc się na tonice. Jak widzimy, pierwszy odcinek tematu o właściwościach antytetycznych, nastawiony w zasadzie ekstensywnie [4]), w dalszym przebiegu formy nabiera wręcz odmiennego znaczenia. Cała płaszczyzna tematu, jego intensywne dążności, dowodzą, że temat przy

---

[4]) Nie oznacza to bynajmniej charakteru destrukcyjnego, gdyż temat w logicznie zbudowanym utworze charakteru takiego nie może posiadać.

ograniczeniu się do zasadniczej bazy swego rozbudowania staje się funkcją nie tylko swego motywu czołowego, lecz i jego przeciwwagi przy równoczesnym ujęciu tych dwóch współczynników jako jeden kompleks ekstensywno-syntetyczny. Podstawa kształtowania tematycznego, będąca ośrodkiem, jądrem sił tematu, decyduje o sposobie jego dalszego przebiegu. Dążenia antytetyczne oddziaływują tu wspólnie z siłą pobudzającą motywu czołowego; ich umiejscowienie nie wykazuje jednak regularnej zmiennej częstotliwości tak, jak to miało miejsce w pierwszej części tematu. Projekcja sił tematu wzgl. jego ośrodka, dokonuje się w dalszym toku ekspozycji przez powiększenie rozmiarów wzgl. wymiarów tematu, zarysowując coraz to szersze wzniesienia. Szczególnie jest to widoczne w tworach funkcyjnych tematu, gdzie jego dążności do rozprzestrzenienia się paraliżują jego antytetyczny charakter [5]).

Twory, występujące bezpośrednio po temacie, nie są w zasadzie siłami nowymi, lecz tylko projekcją, bezpośrednimi funkcjami tematu [6]). Nie posiadają one samodzielności, pozostając w zależności od tematu, należą do niego i są mu podporządkowane; stoją bowiem na opadającej linii zużywających się sił tematu i dopiero drugi, inny temat przynosi nowe napięcie. Zupełnie dobrze zauważamy ten szczegół w sonacie Szymanowskiego, przy czym uzależnienie dalszych przebiegów ekspozycji od tematu jest tu nadzwyczaj widoczne, ponieważ czerpią one swój materiał motywiczny z tematu. W epoce klasyków wiedeńskich temat przechodził w takich wypadkach zazwyczaj nieznacznie w myśl poboczną, tak iż rozgraniczenie tych współczynników ekspozycji nie zawsze było łatwe. W sonacie Szymanowskiego pomiędy płaszczyzną tematu a jego tworami funkcyjnymi występuje silna cezura pod postacią kadencji doskonałej w tonacji zasadniczej. Szczegół ten jest tym bardziej charakterystyczny, że w wypadkach posługiwania się materiałem motywicznym tematu razem z jego ewolucjami formalnymi idą w parze jego ewolucje harmoniczne, przybierające tym bardziej na

[5]) W jakim celu dokonuje się to, łatwo można zrozumieć, gdy się zważy, że forma sonatowa jest w zasadzie formą antytetyczną. Spotęgowanie intensywności przez akcentowanie motywu czołowego tematu ma na celu przygotowanie kontrastu, spowodowanego wystąpieniem tematu przeciwstawnego. Logika budowy wymaga bowiem równowagi pomiędzy obydwoma wielkimi przeciwnościami, dlatego zadaniem funkcyj tematu jest w pierwszym rzędzie stworzenie wzgl. uzupełnienie wielkiej płaszczyzny tematu, by mogła stanowić rzetelne przeciwstawienie do płaszczyzny tematu przeciwstawnego.

[6]) Hans Mersmann, Angewandte Musikästhetik, Berlin 1926, str. 377.

ile, im bardziej zbliża się on do punktu krańcowego. Zjawisko to, t. zn. silne odcięcie tematu od jego funkcyj, oraz jego jednostajność harmoniczna, nie wynika pozornie ze wspólnego dążenia w pewnym kierunku, mając raczej wyraz tektonicznej sprzeczności. Ostre odcięcie tematu możemy dziś łatwo wytłumaczyć oddziaływaniem romantycznej formy sonatowej, w której przychodziła do znaczenia partykulacja płaszczyzn z powodu wtargnięcia do formy epizodu. A jednak równolegle z tym szło większe zróżnicowanie harmoniczne, czego w sonacie Szymanowskiego nie widzimy. Żeby pogodzić tę pozorną rozbieżność należy zwrócić uwagę na strukturę harmoniczną funkcyj tematu. Posiadają one stosunkowo umiarkowaną zmienność w następstwach, ale zawsze większą od tematu; a odrywając się zwolna od pierwotnej podstawy, dążą konsekwentnie bez zbędnych zboczeń do wytkniętego celu, t. zn. do paraleli. Zaiste godną podziwu jest tu nadzwyczajna ekonomia w stosowaniu środków, która skłoniła kompozytora do ograniczenia się do niezbędnych następstw:

$$(c + es + g) < (h + es + as)^{7)} < (c + es + g) < as + ces + es) <$$
$$< (b + d + f + as) < (ces + es + as) < (b + d + f + as + ces) <$$
$$< (f + as + ces + es) < (b + d + f + as) < (e + g + b + cis) <$$
$$< (es + ges + a + c) < (es + f + as + ces) < (b + d + f + as + ces).$$

Gdy porównamy obecnie strukturę harmoniczną niniejszej części z harmoniką tematu, możemy zrozumieć przyczynę harmonicznego ujednostajnienia tematu. Jasnym bowiem jest, że temat nie może mieć w formie, hołdującej zasadom klasycznym, bardziej skomplikowanej budowy od swych tworów funkcyjnych.

Ogólny przebieg harmoniczny funkcyj tematu posiada obraz na pierwszy rzut oka prosty, ograniczający się do zasadniczych postępów, skierowujących całość w stronę paraleli toniki. Pomimo to widoczne są tu pewne szczegóły, które dowodzą, że późnoromantyczne środki harmoniczne nie były obce Szymanowskiemu w okresie pisania niniejszej sonaty [8]). Mamy tu na myśli zarówno sposób niektórych połączeń, jak i wtórne zjawiska harmoniczne [9]). W po-

---

[7]) W niniejszym akordzie notuje Szymanowski dźwięk „h" jako „ces"; że nie jest to błąd ortograficzny, przekonamy się w dalszym toku pracy.

[8]) Inne utwory Szymanowskiego z tego samego czasu wskazują na to w jeszcze większym stopniu.

[9]) Niniejsze określenie wprowadzam zamiast dawniejszej nazwy „nuty obce".

12

danym powyżej zestawieniu następstw połączenie drugiego akordu z trzecim nie budzi najmniejszych wątpliwości jako akordu prowadzącego toniki do toniki[10]). Nabiera ono jednak odmiennego wyrazu, gdy sięgniemy po żywy przykład:

II PRZYKŁAD t. 28—31.



Linia melodyczna wiolinu w swej części opadającej wskazuje, że przy pomocy akordu prowadzącego toniki stara się kompozytor wykroczyć poza pierwotną podstawę tonacyjną, albowiem postęp dźwięków *es-des-ces-b-as-es*[11]) nie daje się już sprowadzić do tonacji *c-moll,* a może być jedynie uważany za współczynnik funkcji wyższego rzędu. To wygięcie w stronę zmiennika paraleli dominanty dolnej spowodowane i uzasadnione zarazem wtórnymi zjawiskami harmonicznymi [12]), nabiera głębszego znaczenia w chwili śledzenia dalszego toku myśli harmonicznej. Wspomniane skojarzenie staje się w dalszym przebiegu kompozycji funkcją, wchodzącą w bezpośredni stosunek z paralelą toniki jako mollowa forma jej dominanty dolnej. W ten sposób już na terenie pierwotnej płaszczyzny harmonicznej zaczynają zwolna działać siły, które dążą do jej przekroczenia, tworząc z jednej strony bardziej złożone odniesienie harmo-

10) Ten akord prowadzący uzyskany jest przez wprowadzanie dolnej prowadzącej do prymy i górnej do kwinty toniki. Przy interpretacji zjawisk harmonicznych posługuję się systemem Hermanna Erpfa (Studien zur Harmonie und Klangtechnik d. neueren Musik, Lipsk 1927).

11) Nie małą rolę odgrywa tu skojarzenie opóźniające b -as dowodzące, że początkowo działa akord *as + ces + es,* a nie *h + es + as,* wobec czego notacja niniejszego akordu jest zupełnie uzasadnioną.

12) Wtórne zjawiska harmoniczne wywierają swe piętno na całym odcinku, występującym pomiędzy tematami ekspozycji i w ogóle na całej kompozycji, dzięki czemu skojarzenia oparte na postępach rozłożonych akordów przybierają bardziej kunsztowną postać. Zjawiska te, mimo swego drugorzędnego znaczenia, odegrały w pierwszym etapie rozwoju harmoniki Szymanowskiego (okres romantyczny) wybitną rolę, doprowadzając do powstania, jak się o tym jeszcze w toku niniejszej pracy przekonamy, skojarzeń parafunkcyjnych.

niczne, z drugiej zaś stając się bramą, przez którą z łatwością mogą wchodzić nowe energie harmoniczne. Fakt niewykorzystania w pierwszym odcinku myśli pobocznej tego wychylenia dla udogodnienia bezpośredniego przejścia do paraleli tkwi głęboko w właściwościach tektonicznych samego tematu. Jego siły są bowiem w tym momencie zbyt wielkie, by mogły zezwolić na szybkie zerwanie z podstawą i dlatego kompozytor, jak to powyżej przekonaliśmy się, stara się w inny sposób rozluźnić ten związek. W dalszym toku następstw harmonicznych, po osiągnięciu dominanty górnej paraleli, odcinek cały utrzymuje się pod supremacją tej funkcji, a działania jej bynajmniej nie osłabiają dwa akordy septymowe — zmniejszone (*cis* + *e* + *g* + *b* i *a* + *c* + *es* + *ges*), które raczej uwydatniają proces narastania sił górno-dominantowych, będąc postępem kroczącym po linii górno-dominantowej.

Same szczegóły harmoniczne nie obejmują jeszcze wszystkich właściwości konstrukcyjnych przestrzeni, będącej podstawą dla rozprzestrzenienia się funkcyj tematu. Strona formalna jest nie mniej ważna, ponieważ ona wskazuje jak Szymanowski nawet przy ograniczeniu środków harmonicznych [13]) potrafił stworzyć nadzwyczaj logicznie ujętą nadbudowę tematu. Poruszony szczegól o ekonomii środków nie traci na aktualności i przy formalnym upostaciowaniu tworów funkcyjnych tematu. Szymanowski nie rozgranicza dokładnie tych wszystkich części składowych, któreby chciał widzieć Mersmann [14]) przy ich konkretyzowaniu. Ze względu na klasyczne założenia omawianej sonaty jasną jest rzeczą, dlaczego w interesującej nas części ekspozycji nie ma współczynnika, któryby można było nazwać epizodem. Z przedstawionego przez Mersmanna następstwa: myśl poboczna, epizod, ruch, koda, u Szymanowskiego znajdujemy myśl poboczną i ruch. Nie są one jednak od siebie oddzielone, ponieważ już od samego początku wystąpienia myśli pobocznej, siły ruchowe przychodzą zwolna do znaczenia, żeby wkońcu opanować całkowicie sytuację. Budowa myśli pobocznej, składającej się z symetrycznych odcinków (4+4+4+4+2+2+1+1), wzajemnie sobie

---

13) Ograniczenie to jest ponad wszelką wątpliwość świadome, gdyż, jak wykazują utwory powstałe przed sonatą op. 8, operuje on w tym czasie już o wiele szerszą skalą środków harmonicznych.

14) op. cit. str. 388. W związku z powyższym zagadnieniem zaznaczamy, że klasyfikacja Mersmanna zjawisk, występujących na przestrzeni funkcyj tematu, ma rację bytu w odniesieniu do sonat epoki klasycznej i to tylko do pewnej ich ilości, ale nie wszystkich.

12*

odpowiadających melodycznie i harmonicznie, może wydawać się zbyt mechaniczną. Wprawdzie nie da się zaprzeczyć pewna mechanizacja początkowej koncepcji konstrukcyjnej, jednakże nie ulega również najmniejszej wątpliwości, że mechanizacja ta ma swój cel, a nie jest tylko ułatwieniem w tworzeniu. Oszczędność w środkach harmonicznych musiała domagać się równoważnika na gruncie czynności formalnych w imię równowagi, jaka powinna zachodzić pomiędzy elementami dzieła. Jako wypadkowa z tego wspólnego ograniczenia powstaje substancjalny charakter myśli pobocznej, t. zn., że staje się ona terenem, gdzie pierwiastkowe siły tematu schodzą do rzędu substancji. Dla urzeczywistnienia tego przeobrażenia, będącego w ogóle charakterystyczną cechą myśli pobocznej, posłużył się Szymanowski prostymi, nieskomplikowanymi środkami w postaci supremacji funkcji górno-dominantowej na jej przestrzeni, oraz użycia materiału motywicznego z tematu, który przy swym rozprzestrzenieniu się, tracąc swe pierwotne siły, nabiera charakteru formułki i staje się wykładnikiem spotęgowanego ruchu. Zmiana tempa zachodząca przy wystąpieniu myśli pobocznej (dla tematu ♩ = 120, dla myśli pobocz.: ♩ = 138) jest tylko punktem wyjściowym przy potęgowaniu ruchu, gdyż reszty dokonuje już sama rytmika, której działanie idzie w parze ze stopniowym zwężeniem się początkowej frazy melodycznej [15]), osiągając swój punkt kulminacyjny w odcinku „veloce“. Na całej części ustępu, występującej pomiędzy tematami, dokonują się więc stopniowe zwężania początkowo szerokiej przestrzeni, tak że w końcu cały prąd kształtowania płynie wąskim, a jednak silnym i szybkim strumieniem, wobec czego budowa jej posiada kształt koniczny.

Charakter przeciwstawny tematu drugiego objawia się w omawianej sonacie w zmianie tonacji, rytmiki, tempa i dynamiki. Zgodnie z przyjętymi z epoki klasycznej prawami stosuje Szymanowski tonację paraleli *(Es-dur);* zmiana rytmiki wychodzi na jaw przez przewagę ruchu triolowego w towarzyszeniu, oraz w stosowaniu w pewnych miejscach pochodów ozdobnych pasaży o niewspółmiernej z podstawowym podziałem ilości nut (szczegół spotykany przy tematach przeciwstawnych u Chopina), tempo staje się wolniejsze *(meno mosso)*, a czynniki dynamiczne układają się w postęp następujący:

pp - p - mf - pp - ppp - cresc. - f.

15) W związku z tym pozostaje właśnie rozczłonkowanie myśli pobocznej na 4+4+4+4+2+2+1+1.

Mimo tych kontrastów stara się Szymanowski i na terenie tematu przeciwstawnego zaznaczyć, że siły tematu pierwszego wpływają tu również (wprawdzie nie bezpośrednio przez przenikanie go swym materiałem) na ogólne założenia konstrukcyjne. A więc nie chodzi tu o materiał, lecz o strukturę, o podstawy kształtowania, o projekcję sił tematu w znaczeniu już czysto ogólnym. Zasada antytetycznego układu, z tymi samymi właściwościami, tzn. przy zastosowaniu linii o strukturze łukowej, jest tu bowiem wspólna dla obydwóch ośrodków tematycznych z tą tylko różnicą, że w temacie przeciwstawnym ośrodek ten został ścieśniony do mniejszej przestrzeni, mającej o połowę mniejsze rozmiary od ośrodka tematu pierwszego:

III PRZYKŁAD t. 57—58.



To ścieśnienie ma jednak głęboką rację swego istnienia. Jak wiadomo, w układzie antytetycznym widoczny jest o wiele silniej ekspansywny charakter tematu. Szczegół ten, będący zjawiskiem donioslym dla tematu pierwszego, ze względu na podstawową zasadę ksztaltowania ekspozycji formy sonatowej, nie powinien istnieć lub być silnie podkreślony w temacie przeciwstawnym. A skoro ogólne założenie pierwszego ustępu, jak i w ogóle całej sonaty, wymagały podkreślenia związków zależnościowych pomiędzy współczynnikami formy, przeto musiał kompozytor starać się o takie upostaciowanie jej składników, żeby logika konstrukcji nie doznała szwanku. W tym też celu posłużył się ścieśnieniem przy budowie podstawy tematycznej, co dało mu możność nadania tematowi przeciwstawnemu charakteru statycznego, albowiem dzięki ścieśnieniu otwiera się sposobność do wyrażania większej częstotliwości podstawy tematycznej nawet na mniejszej przestrzeni niż poprzednio. Przy porównaniu przestrzeni obydwóch tematów okazuje się właśnie, że podstawa tematyczna tematu przeciwstawnego pojawia się na prze-

strzeni 18-taktowej pięciokrotnie, podczas gdy podstawa tematu pierwszego występuje czterokrotnie na przestrzeni o wiele większej, bo wynoszącej 28 taktów. To wymowne świadectwo przewagi elementu statycznego w temacie przeciwstawnym, będące zarazem dowodem, że Szymanowski nawet już w tym wczesnym swym dziele z nadzwyczajną łatwością kierował siłami tektonicznymi trudnej formy sonatowej, zajmując się nie tylko zewnętrzną, ale również wewnętrzną jej stroną, bynajmiej nie jest przeszkodą w ujawnieniu pewnych punktów stycznych ze strukturą tematu pierwszego. Już sam motyw czołowy wykazuje, podobnie jak w temacie pierwszym, linię wznoszącą się opartą na postępie +T D+ T+; ponadto w samym rozprzestrzenieniu się tematu przeciwstawnego zauważamy wspólne nastawiania strukturalne, co jest szczególnie widoczne w jego ogólnych zarysach formalnych, mianowicie w podkreśleniu trzyczęściowości z projekcją drugiej części podstawy tematycznej do części środkowej, gdzie oddziaływanie zmiennika toniki nie może być dowodem przeciwko charakterowi statycznemu tematu przeciwstawnego, lecz przeciwnie wskazuje, że kompozytor przy urozmaiceniu harmoniki nie chciał wychylić się z zasadniczej podstawy centralnej.

Zwiększona częstotliwość mniejszych wartości rytmicznych w końcowej fazie narastania tematu przeciwstawnego, podobnie jak poprzednio, otwiera drogę do myśli kodalnej. W tym wypadku widoczne jest najlepiej centralistyczno-uogólniające dążenie kompozytora, ponieważ materiał dla myśli kodalnej zaczerpnięty jest z obydwóch tematów, powodując jasne jej rozczlonkowanie na dwie części, z których pierwsza oparta jest na opadającym zwrocie chromatycznym tematu pierwszego, druga zaś na trzykrotnym powtórzeniu podstawy tematycznej tematu przeciwstawnego. To nader charakterystyczne zakończenie ekspozycji materiałem tematu przeciwstawnego, podkreślające w dobitny sposób dualistyczny charakter formy, wskazuje zarazem, że kompozytor starał się świadomie ograniczyć jak najbardziej mnogość materiału formy. Pomimo tego ekspozycja jako zwarta część formy sonatowej, zupełnie nie ucierpiała, gdyż brak odrębnego materiału dla myśli kodalnej nie może dowodzić, że ten współczynnik formy nie istnieje. Nawiązywanie w myśli kodalnej ekspozycji do materialu tematu pierwszego było częstym zjawiskiem w formie sonatowej i miało swe uzasadnienie w tym, że przyczyniając się do zaokrąglenia formy równocześnie zbliżało po-

czątek ekspozycji do jej zakończenia, co przy stereotypowym powtarzaniu ekspozycji musi być uważane za zjawisko dodatnie. Szymanowski więc, rezygnując z powtórzenia ekspozycji, nie był związany tym powodem, a zaokrąglenia formy dokonał przez syntezę materiału obydwóch podstaw tematycznych. A skoro przyjmujemy tu istnienie dążności syntetycznych, mogłoby wylonić się pytanie, dlaczego Szymanowski nie wprowadził w myśli kodalnej czołowego motywu tematu pierwszego. W tym względzie miał kompozytor na uwadze już logikę konstrukcji całego ustępu, a nie jedynie tylko jednej części składowej, jaką jest ekspozycja, albowiem motyw czołowy tematu pierwszego jako najważniejszy czynnik tektoniczny przeznaczył dla kody zamykającej cały ustęp, dzięki czemu otrzymał całkowite zaokrąglenie formy, podczas gdy dla myśli kodalnej ekspozycji przeznaczył drugą, chromatyczną i niesamodzielną część podstawy tematycznej, wymagającą jeszcze dalszych następstw, która w zestawieniu z podstawą tematyczną tematu drugiego ma prowadzić do dalszych powikłań, wynikających z dualistycznego założenia formy.

W odróżnieniu od ekspozycji i repryzy, posiadających już z góry podyktowaną budowę, decydującą o specyficznym następstwie ich części, p r z e t w o r z e n i e cech tych nie posiada. Nie oznacza to bynajmniej, że przetworzenie jest tworem zupełnie swobodnym, w którym zagadnienia formalne nie mają pierwszorzędnego znaczenia i że jako całość nie wykazuje ono logicznego uporządkowania swych części składowych. Z faktu samego wykorzystania materiału ekspozycji nie można wnosić jeszcze o logice konstrukcji przetworzenia, gdyż logika ta jest zależna od sposobu wykorzystania tego materiału, przy czym jakość jego uformowania nie może tu być pojęta w sensie absolutnym, lecz relatywnym, tzn. że wszystkie poczynania konstrukcyjne muszą być uzależnione od ogólnego przebiegu formy sonatowej. Ujarzmione w ekspozycji siły przełamują w przetworzeniu swe pierwotne wiązadła i stają się nosicielami cząstkowych przebiegów rozwojowych. Wprawdzie przełamanie to powoduje zmiany w pierwotnym układzie, jednak jakość następstw poszczególnych współczynników przetworzenia nie jest tu obojętna, albowiem i w przetworzeniu rozkład sił nie może nosić na sobie piętna chaotycznej i niezdecydowanej chwiejności, lecz musi być celowy, tak żeby na podłożu jego ogólnej struktury, w której wi-

doczna jest gra sił tektonicznych, ich narastanie i opadanie, znalazło się miejsce dla wykazania licznych możliwości, tkwiących w tematach a nawet w ich tworach funkcyjnych. W tym celu są przywoływane do współdziałania liczne środki, z pomiędzy których środki harmoniczne wysuwają się na plan pierwszy. Przetworzenie pierwszej sonaty Szymanowskiego, jakkolwiek operuje jeszcze nieskomplikowanymi środkami, jest już świadectwem rzetelnego zrozumienia nasuwających się tu zagadnień, oraz opanowania technicznego pracy tematycznej. Podobnie jak u wielkich kompozytorów sonat, przetworzenie niniejszej sonaty wykazuje jasną dyspozycję formalną. Ze względu na rozmiary całego ustępu, a w związku z tym na wzajemne ustosunkowanie się poszczególnych współczynników formy, w rozwoju przetworzenia widoczne są tylko dwa ważne punkty rozgraniczeń: pierwszy, będący wyrazem największego spotęgowania energii (t. 118), drugi, dowodzący już rozkładu sił (t. 142). Ograniczenie do podkreślenia najważniejszych i koniecznych przejawów gry sil nie jest w tym przypadku dowolne, lecz pozostaje w ścisłej zależności z odpowiednimi przejawami ekspozycji, ponieważ ekonomii w kształtowaniu się ekspozycji powinna odpowiadać ekonomia w przetworzeniu, skoro chodzi o równowagę formy jako całości [16]). Rozwój całego przetworzenia kieruje się według wspomnianych punktów natężenia i spadku sił; do nich biegną jako do swego celu wszystkie cząstkowe ruchy rozwojowe, wynikiem czego punkty te nie mają wyjściowego znaczenia rozwojowego, lecz są miejscami końcowych faz ewolucyjnych. W przetworzeniu siły układają się w odmienny sposób niż w ekspozycji. Tam forma kształtuje się z jasno zarysowanych całościowych linij tematycznych, naładowanych największymi siłami, które następnie (w tworach funkcyjnych tematu) absorbują się; w przetworzeniu zaś całość wyrasta z sił cząstkowych, wobec czego w początkowym jego stadium narastania posiada często jeszcze kontury mroczne i dopiero w toku swego rozprzestrzenienia się przybiera zdecydowaną postać. Z takich to właśnie mrocznych konturów wyłania się przetworzenie interesującej nas sonaty, czego bardzo wymownym świadectwem jest początkowy odcinek, sięgający aż do wystąpienia motywu czołowego tematu pierwszego. Chociaż związek z materiałem tematycznym ekspozycji jest łatwy do stwierdzenia, dzięki wyko-

16) Szczegół nie zawsze przestrzegany nawet u wybitnych kompozytorów.

rzystaniu opadającego postępu chromatycznego, to jednak działanie sił ekspansywnych ekspozycji jest tu bardzo słabe, świadomie słabe, ponieważ kompozytorowi chodziło właśnie o rozpoczęcie przetworzenia od najniższego stopnia napięcia, aby następnie tym lepiej mogło uwydatnić się jego stopniowanie. W związku z oparciem wyjściowego odcinka przetworzenia o opadający postęp chromatyczny, charakterystyczny dla drugiej części obydwóch podstaw tematycznych, nasuwa się pytanie, czy siła początkowa dla przetworzenia nie mieści się przypadkowo już w zakończeniu ekspozycji, która, jak to już stwierdziliśmy, kończy się materiałem tematu drugiego. Należy pamiętać, że w niektórych tylko sonatach — zwłaszcza u Mozarta — w zakończeniu ekspozycji znajduje się materiał, do którego bezpośrednio nawiązuje przetworzenie i dalej go rozwija; w większości zaś wypadków rozwój przetworzenia zaczyna się od nowa. I w naszym przypadku przetworzenie zaczyna się od nowa — i to pomimo pokrewieństwa zachodzącego pomiędzy zakończeniem ekspozycji a początkiem przetworzenia. Na to wskazuje kadencja doskonała ekspozycji idąca w parze z wielkim odprężeniem dynamicznym *(ppp)* przy równoczesnym zwolnieniu tempa, następnie ożywienie, spowodowane spotęgowaniem dynamiki na początku przetworzenia *(ff* > *f* > *pp)*, oraz występująca tam supremacja chromatyki, co razem wzięte przyczynia się do podkreślenia zupełnie odmiennego działania tych dwóch stycznych punktów formy. Od miejsca przejawienia się nowej energii przetworzenie rozwija się już dalej wprost z nieubłaganą konsekwencją. Siła poruszająca, tkwiąca w postępie chromatycznym, doprowadza do harmonii *d-moll*, t. 97, na której pojawia się motyw czołowy tematu pierwszego przy równoczesnej restytucji pierwotnego tempa. Wraz z jego wystąpieniem uwydatniają się ukryte w nim siły harmoniczne, potęgując jego dynamiczny charakter. Pierwotna postać motywu czołowego, oparta na zamiennie traktowanym dźwięku prowadzącym do kwinty trójdźwięku, zostaje rozszerzona do następstwa trójdźwięku i akordu z podwójnymi dźwiękami prowadzącymi, mianowicie do dźwięku zasadniczego i kwinty. Dalsze zaś następstwa wskazują na usamodzielnienie się tego nowo powstałego akordu, dzięki czemu podrzędne zjawisko harmoniczne stało się równorzędnym z innymi i nawet powoduje zasadnicze zmiany w strukturze, prowadząc do modulacji (t. 98—101):

IV PRZYKŁAD t. 98—101.



Te typowe noworomantyczne następstwa tworzą człon nawarstwienia harmonicznego, polegającego na półtonowym ustosunkowaniu się warstw. Przy pomocy tego środka pojawia się dwukrotnie motyw czołowy tematu, co jednak nie jest celem samym w sobie, lecz ma za zadanie przyczynić się do spotęgowania napięcia. Dowodem tego jest właśnie specyficzna harmonizacja motywu czołowego przy pomocy akordu prowadzącego, nacechowanego już z natury wielką siłą ekspansji, oraz sam sposób nawarstwienia o postępujących w górę warstwach. Istotnie, z kolei przychodzi dalsze spotęgowanie przez przyspieszenie tempa *(piu mosso — molto agitato)*, oraz przez wprowadzenie mniejszych wartości rytmicznych (szesnastki). Cały ten odcinek, rozprzestrzeniający się aż do ponownego wystąpienia motywu czołowego tematu pierwszego (t. 106—118), oparty na materiale myśli pobocznej i kodalnej, rozwija się przy pomocy techniki progresyjnej. Pozornie zawikłana jego budowa okazuje się przy dokładniejszej analizie dość prostą, rozpadając się na dwie płaszczyzny progresyjne:

[(*es* + *f* + *a* + *c*) < (*des* + *f* + *b*)] < [(*ges* + *as* + *c* + *es*) < (*e* + *gis* + *cis*)] <
I

< [(*a*+*h*+*dis*+*fis*) < (*g*+*h*+*e*)] < [(*fis*+*ais*+*cis*+*e*) < (*cis*+*e* *h*) < (*a* +*cis*+*e*)] <

< [(*gis* + *f* + *h* + *d*) < (*g* + *b* + *e*)] < [(*fis* + *es* + *a* + *c*) < (*f* + *as* + *d*)] <
II

< [(*e* + *cis* + *g* + *ais*) < (*es* + *as* + *c*) < (*des* + *es* + *g* + *b*) < (*c* + *es* + *as*]

Jako uwieńczenie dotychczasowego rozwoju przetworzenia występuje temat pierwszy, który w swym potężnym „*triomfando*“ staje

się świadectwem najwyższego wzniesienia sił konstruktywnych, co bardzo dobitnie podkreśla ponowna zmiana jego oblicza harmonicznego, przekształcająca pierwotne następstwo w postęp, na którym dokonuje się modulacja z *As-dur* do *b-moll*, w rezultacie czego powstaje odmienne uszeregowanie funkcyj:

V PRZYKŁAD t. 117—120.



Konstruktywne nastawienie w dotychczasowym przebiegu przetworzenia sprawiło, że w punkcie największego jego napięcia uważał kompozytor za konieczne zestawić obok siebie obydwa tematy, dzięki czemu nastąpiło skondensowanie na bardzo krótkiej przestrzeni materiału ekspozycji i unaoczniona została z całą plastycznością gra sił, zachodząca pomiędzy nimi, w sensie tezy i antytezy, co przeprowadził Szymanowski w prawdziwie romantyczny sposób, posługując się wielkimi kontrastami, zwłaszcza dynamicznymi:

VI PRZYKŁAD t. 122—127.



Bezpośrednie zetknięcie się tezy i antytezy jest równocześnie punktem zwrotnym w kształtowaniu się przetworzenia, gdyż od tego miejsca zaczyna się przejawiać rozluźnienie materiału, względnie sukcesywne zużywanie się jego natężenia. Szczegół ten tak ważny w budowie przetworzenia i dla całokształtu formy — uzasadnia on bowiem charakterystyczną dla repryży restytucję sił konstruktywnych — został przygotowany właśnie przez wspomniane wprowadzenie tematu przeciwstawnego. Rozprzestrzenienie się jego przy pomocy dwuczłonowego nawarstwienia, doprowadza do bezwzględnej supremacji tej części podstawy tematycznej, która zadecydowała o jego antytetycznym charakterze, będąc przeciwstawieniem do intensywnych dążności motywu czołowego. Stąd więc w konsekwencji rozprzestrzenienia się progresji [17]), opartej na chromatycznym zwrocie podstawy tematycznej, siła motywu czołowego została do tego stopnia osłabiona, że w dalszym przebiegu (t. 128—140) zdołał on tylko zachować swój kościec w postaci półtonowego wychylenia, harmonicznie zaś został oparty na zwartej płaszczyźnie dźwiękowej o zanikającej stopniowo zmienności następstw[18]) akordowych,

VII PRZYKŁAD t. 128—131.



tak, że właściwe siły ruchowe, jakie tu oddziaływują ograniczają się w końcu do transpozycji tych płaszczyzn[19]). Ta przewaga brzmieniowości zupełnie jasno wskazuje, że linia, po której kroczy obecnie rozwój przetworzenia, prowadzi w odwrotnym kierunku niż po-

---

17) Struktura tej progresji nosi na sobie znamiona romantyczne; człony jej pozostają bowiem do siebie w stosunku tercji wielkiej, układając się po dźwiękach trójdźwięku zwiększonego: *(fis + ais + cis)* < *(ais + cisis + eis)* < *(d + fis + a)*

18) Podczas gdy początkowo (t. 128—131, 132—135) w budowie płaszczyzn zachodzą jeszcze proste następstwa akordowe (por. przykład VII), to w dalszym toku ograniczenie staje się całkowite, albowiem płaszczyzny ograniczają swój materiał dźwiękowy do jednego akordu.

19) Transpozycja dokonywana jest krokami tercji małej, sekundy wielkiej i sekundy małej: *(h + e + gis + d)* < *(a + g + h + f)* < *(e + a + cis + g)* < < *(fis + h + dis + a)* < *(g + c + e + b)*.

przednio. Dlatego też niwelujące działanie brzmieniowości musiało w końcu doprowadzić do przezwyciężenia intensywności motywu tematu czołowego, czego dokonał kompozytor przez nawiązanie do pierwszej części myśli kodalnej. Z niej wyłonił się następnie ruch pasażowy, który dozwolił na szybkie osiągnięcie dominanty górnej tonacji zasadniczej.

Jakkolwiek mogłoby się wydawać, że obecnie, w chwili gdy przetworzenie spełniło już swe najgłówniejsze zadanie, powinna triumfalnie nastąpić repryza, to jednak dzieje się tu rzecz nieoczekiwana. Zamiast potężnego *ff* słyszymy *pp*, z którego wyłania się temat w tonacji zasadniczej. Niepewność sytuacji rozjaśnia fakt oddziaływania prymy dominanty górnej, jako nuty stałej, na podstawie czego wnioskujemy, że w ten sposób stara się kompozytor spotęgować napięcie przed wystąpieniem toniki. Z podobnym zjawiskiem można spotkać się i w epoce klasycznej. Np. Beethoven w pierwszym ustępie swej „Eroiki" przed wystąpieniem repryzy wprowadza motyw czołowy tematu na dominancie górnej jako na harmonii stałej. Mimo wspólności konstrukcyjnej w obydwóch wypadkach, w samym jej przeprowadzeniu zachodzą pewne różnice. To, co u Beethovena ogranicza się zaledwie do kilku taktów, u Szymanowskiego urasta do rozmiarów 16-taktowych. (Ponadto ze względu na strukturę linii tematu nie powstaje tu, jak u Beethovena, skojarzenie dominantowo-toniczne).

Przetworzenie omawianej sonaty wskazuje zupełnie wyraźnie, że Szymanowski już bardzo wcześnie opanował należycie formę sonatową, oraz że wszystkie trudności, jakie forma ta stawia, zdołał pokonać z zadziwiającą łatwością, przy czym dzięki rzetelnemu zrozumieniu zagadnień tej formy uchronił się przed zbytnim jej przeładowaniem skomplikowanymi środkami, które są przez niego używane zawsze celowo i to nie w charakterze lokalno-technicznym, lecz formalno-tektonicznym. Podczas, gdy w częściach skrajnych formy sonatowej takie ujęcie problemu jest już z natury rzeczy ułatwione, to w przetworzeniu zależy ono wyłącznie od kompozytora, od indywidualnego wniknięcia w istotę budowy przetworzenia i od zrozumienia jego roli jako współczynnika formy. Liczne przykłady z literatury muzycznej — zwłaszcza z epoki romantycznej — dowodzą, że nie zawsze kompozytorowie starali się na tyle wniknąć w tajniki przetworzenia, żeby nie dać się pochłonąć frapującej grze pewnych nowych skojarzeń. U Szymanowskiego nie można jednak zauważyć tego niebezpieczeństwa. Wybór środków jest u niego ściśle

uzależniony od energetycznej mechaniki przetworzenia. Np. ruch motoryczny w pierwszym jego etapie rozwoju jest ściśle związany z potęgowaniem się sił konstruktywnych, podczas gdy przewaga czynników brzmieniowych w dalszym jego toku jest podstawą, na której rozluźniają się siły tematu. Również dłuższe zatrzymanie się na dominancie tonacji zasadniczej w zakończeniu przetworzenia ma swój cel.

Szerokie rozbudowanie zakończenia przetworzenia mogłoby być uważane za problematyczne, gdyby w repryzie nie nastąpiło zmniejszenie płaszczyzny, na której pojawia się temat. To zmniejszenie, ograniczające temat do 9-taktowego okresu, jest uzasadnione jeszcze tym, że w myśli pobocznej używa kompozytor motywu czołowego tematu (podobnie zresztą jak w ekspozycji). Jest rzeczą zrozumiałą, że specyficzne założenia harmoniczne repryzy muszą oddziaływać i na budowę harmoniczną myśli pobocznej. Jednak i w tym wypadku nie odstępuje Szymanowski od swej zasady ograniczania się tylko do koniecznych środków, wobec czego po dominancie górnej paraleli toniki stosuje postęp, w którym jako najdalsze wychylenie występuje odniesienie górno-dominantowe do drugiej dominanty górnej. Obok tych typowo klasycznych cech widzimy w repryzie szczegóły nowsze. Ruchowa formułka końcowa, oparta, jak wiadomo, na dominancie górnej, nie znajduje swego ujścia na tonice, lecz na akordzie prowadzącym toniki (mollowej), wskutek czego razem z tym zwodniczym rozwiązaniem temat przeciwstawny pojawia się początkowo w *As-dur*, a następnie dopiero przechodzi do *C-dur*, lecz w tym przypadku wykorzystanie pokrewieństwa tercjowego nie jest celem samym w sobie (np. jak u wielu romantyków). Akord prowadzący toniki mollowej, który razem ze swymi bezpośrednimi odniesieniami zajmuje większą przestrzeń, sprawia, że jesteśmy raczej skłonni do interpretacji całości przebiegu w sensie wychylenia dolno-dominantowego, mianowicie mollowej paraleli dominanty dolnej. W ten sposób dokonuje się w repryzie zapowiedź odprężenia, które ma nastąpić w chwili, gdy temat przeciwstawny znajdzie się na tonice. Porównując antycypację tematu pierwszego w zakończeniu przetworzenia, opartego na górno-dominantowej nucie stałej z niniejszym wystąpieniem tematu przeciwstawnego na paraleli mollowej dominanty dolnej, zauważamy wprost godne podziwu logiczne następstwo współczynników formy. Obydwa te zjawiska mają głębokie uzasadnienie w jej narastaniu, przyczyniając się w pierwszym przypadku do ponownej

restytucji sił, w drugim zaś w prostej linii prowadzą do najważniejszego miejsca repryzy, gdzie konflikt zostaje rozwiązany. W samym ponownym wystąpieniu tematu przeciwstawnego już na tonice, obok zmniejszenia ilości wystąpień podstawy tematycznej i wtłoczenia czynnika brzmieniowego przez chwilowe zatrzymanie się na dominancie górnej przy pomocy ruchu pasażowego, nie widzimy innych zmian. Większą natomiast zmiana zachodzi w strukturze kody jako funkcji tematu przeciwstawnego [20]), gdyż w drugiej jej części nie wykorzystał już kompozytor tematycznej podstawy tego tematu. Jest to spowodowane tym, że temat przeciwstawny ze względu na swe właściwości tektoniczne nie nadawał się do użycia w tym miejscu. Jak to już stwierdziliśmy przy rozpatrywaniu ekspozycji, powoduje on (przy zastosowaniu go na drugim miejscu w myśli kodalnej) niwelację sił, tak iż następnie rozwój musi dokonywać się na nowo. Jednakże w kodzie ustępu podobne zjawisko jest rzadkie. W większości natomiast wypadków koda ustępu już od samego swego początku staje się terenem wielkiej koncentracji sił i ponownego, tym razem już końcowego, wzniesienia. Szczególnie dobrze występuje to wówczas, gdy w kodzie pojawia się w całej swej okazałości temat pierwszy, tzn., gdy kompozytor posługuje się kodą tematyczną, która w prosty, a jednak w stanowczy sposób nadaje formie wyraz wielkiej zwartości. Zrozumiał to dobrze Szymanowski i dlatego zakończył ustęp pierwszy swej sonaty kodą tego rodzaju.

Z chwilą pojawienia się d r u g i e g o ustępu sonaty zostaje powiększona przestrzeń, na której odbywa się niezbędna dla utworu fluktuacja sił, decydująca o jego właściwościach biologicznych. Podczas, gdy w ustępie pierwszym sonaty gra wzajemnie ścierających się sił ograniczała się tylko do przestrzeni nim zamkniętej, obecnie to ścieranie się przełamuje pierwotne, małe jeszcze, ramy, a rozprzestrzeniając się na poszczególne ustępy decyduje o o r g a n i c z n o ś c i c y k l u. Stąd więc ustęp powolny zjawia się w cyklu jako przeciwstawienie do allegra sonatowego, będąc niejako odpowiednikiem tematu przeciwstawnego w ekspozycji [21]). W toku dotychczasowych naszych rozpatrywań poznaliśmy, że w allegro

[20]) Należy odróżnić kodę jako funkcję tematu, tzn. odnoszącą się do tematu przeciwstawnego, od kody ustępu (jako całości), która występuje na jego końcu.

[21]) H. R i e m a n n, Grosse Kompositionslehre II, Berlin i Stuttgart 1902, str. 448.

sonatowym wszystkie poczynania kompozytorskie prowadziły do jednego celu, mianowicie do górowania siły nad przestrzenią. O tym decydowała zasada tematycznego kształtowania (przychodzące do znaczenia w niektórych miejscach allegra stosunki, charakterystyczne dla budowy okresowej, są w tym wypadku bez znaczenia, gdyż schodzą tam do rzędu środka stosowanego, a nie sięgają w głąb podstawowych założeń strukturalnych), zasada, która stała się linią wytyczną dla wzajemnego ustosunkowania się elementów formy, a dzięki głębokiemu wniknięciu w same założenia cyklicznego układu pokierowała swym rozwojem w kierunku osiągnięcia jak największej intensywności. Nie jest to jednak intensywność statyczna [22]), gdyż taka nie odpowiadałaby zasadom cyklicznego układu i tym samym stawiałaby pod znakiem zapytania celowość następstwa dalszych ustępów. Intensywność, która cechuje pierwszy ustęp sonaty, posiada charakter dynamiczny, tzn. że mimo istotnego zaokrąglenia formalnego tego ustępu, pulsujące tam energie domagają się dalszych następstw, dążąc do swego upostaciowania we większych wymiarach. Samo zjawisko przeciwstawienia nie może być tylko natury zewnętrznej (jak wiadomo, mogą nawet istnieć pokrewieństwa zewnętrzne — np. w melodyce — pomiędzy ustępami), lecz musi sięgać do wnętrza ustępu, musi dotyczyć głównie zasady kształtowania. W klasycznej sonacie wygląda to tak, że tematycznej budowie allegra przeciwstawiony jest często ustęp o budowie okresowej. Zrozumiałą jest rzeczą, że w celu uwydatnienia kontrastu dołączają się tu zawsze zmiany harmoniczne, formalne, tempa itp., gdyż te cechy zewnętrzne są łatwo rozpoznawalne już na pierwszy rzut oka. Ustęp powolny sonaty *c-moll* Szymanowskiego — *adagio, molto tranquillo e dolce* — utrzymany w tonacji *As-dur*, wykorzystując trzyczęściową formę pieśni *(ABA*[1]), ułatwia odrazu rozpoznanie zasady kształtowania, gdyż forma ta jest ściśle związana z budową okresową. W pierwszej części ustępu spowodowała ona kilkoodcinkowe rozczłonkowanie o strukturze przybierającej następującą postać:

$$a(8+2)+b(+6)+a(+4)+b(+3)+c(+11)+a(+4)+b(+3)$$

Na uwagę zasługuje tu szczególnie pierwszy odcinek, którego linia jest jakby dalekim echem tematu przeciwstawnego allegra:

---

22) Chrarakterystyczna np. dla fugi.

VIII PRZYKŁAD t. 1—3.



Dla założeń konstrukcyjnych ustępu i jego znaczenia jako przeciwstawienia do żywo pulsujących energii allegra specjalne znaczenie posiada zakończenie. Zamiast odprężenia, jakie powinnoby nastąpić po postępach dominantowych, zauważamy tu zjawisko depresji, spowodowane przez nieoczekiwany postęp zwodniczy, którego właściwe ujście z racji logiki samego zdania jest akordem prowadzącym toniki mollowej, zaś ze względu na związek przyczynowy, jaki go łączy z całokształtem sonaty (narazie musimy pamiętać jeszcze tylko o allegrze), należy go uważać za paralelę mollowej dominanty dolnej [23]). Jest to więc podobny przebieg, z jakim zapoznaliśmy się w repryzie allegra przy pierwszym, antycypacyjnym wystąpieniu tematu przeciwstawnego, gdzie formułka ruchowa, rozwiązując się zwodniczo, spycha temat przeciwstawny na teren paraleli mollowej dolnej dominanty. Gdy obecnie skojarzymy ze sobą zjawisko dalekiego pokrewieństwa strukturalnego niniejszego odcinka ustępu powolnego z budową tematu przeciwstawnego, zauważymy, że wspomniana wspólność skojarzeń harmonicznych sięga do samego sedna organicznej koncepcji sonaty, demonstrując materialnie ową charakterystyczną zależność, która występuje pomiędzy pierwszym a drugim ustępem sonaty, podkreślając, że ustęp powolny spełnia istotnie w całokształcie sonaty podobną rolę jak temat przeciwstawny w allegrze sonatowym. To dążenie do przeciwstawienia zadecydowało również o wyborze specyficznej budowy dla adagia, ponieważ przez stały powrót charakterystycznego odcinka kontrast zyskuje na wyrazistości.

Podczas gdy wskazane szczegóły wykraczają swym znaczeniem poza ramy ustępu, to części występujące pomiędzy odcinkami ogra-

---

[23]) Dzięki tego rodzaju interpretacji wchodzimy w szczegóły cykliczno-organicznego kształtowania, gdzie poszczególne zjawiska nie są czymś samodzielnym, prowadzącym niezależny własny żywot, lecz stają się współczynnikami całej sonaty.

niczają się tylko do roli wewnątrz adagia, przygotowując każdorazowe wejście odcinka. Przygotowanie to dokonuje się bądź przez rozbudowanie wtórnych zjawisk harmonicznych (nut pobocznych i przejściowych, zazwyczaj chromatycznych, t. 10—15), bądź przy pomocy wychylenia modulacyjnego (do dominanty górnej i jej zmiennika, t. 23—32), przy czym zwrócona jest tu również uwaga na zaznaczenie kontrastu melodycznego. Najjaskrawiej występuje jednak kontrast w części środkowej ustępu, gdzie zmianie ulegają obok melodyki i harmoniki *(gis-moll)* również rytmika i tempo *(piu mosso, agitato)*. Przychodzące tam do znaczenia wzmożenie ruchu nadaje tej części charakteru płynności o wybitnym podkreśleniu czynnika substancjalnego. Niniejsza część nie posiada zatem wyrazu siły, a będąc niejako swobodnie zawieszoną płaszczyzną, specjalną wagę kładzie na figurację, która w jej zakończeniu schodzi do rzędu czystej formułki. Tego rodzaju część środkowa formy trzyczęściowej ustępu powolnego przedostaje się do sonaty od romantycznych nastrojowych utworów i w sonacie o budowie klasycznej nie miałaby zbytniego uzasadnienia, gdyby kompozytor nie starał się uogólnić znaczenia figuracji, używając jej następnie jako towarzyszenia przy powrocie części pierwszej. Oczywiście figuracja ta posiada w tym wypadku tylko rolę podrzędną, ograniczając się do stworzenia czysto zewnętrznej spoistości pomiędzy częściami.

Co do przebiegu formalnego części skrajne odpowiadają sobie wzajemnie. Obok zmiany w rytmice, spowodowanej w drugim jej odcinku przez czynnik figuracyjny, bardziej wymowną jest zmiana formalna i harmoniczna przy ostatnim pojawieniu się charakterystycznego odcinka adagia. Zamiast całego zdania czterotaktowego wprowadził tu Szymanowski dwukrotnie opadającą jego frazę dwutaktową, harmonizując ją bezpośrednimi odniesieniami do paraleli mollowej dominanty dolnej. Spadek sił, który objawił się już na początku ustępu, został w ten sposób spotęgowany do możliwych granic. Zachodząca tu elizja myśli głównej w połączeniu z wychyleniem w stronę paraleli mollowej dominanty dolnej oznacza, że odprężenie opanowało już wyłącznie sytuację, oraz, że ustęp powolny spełnił swój cel jako przeciwstawienie do żywo pulsującego siłą allegra.

Występujący z kolei trzeci ustęp sonaty, m e n u e t, zjawia się znowu jako reakcja — i to podwójna, gdyż zwrócona zarówno prze-

ciw adagiu jak i allegru [24]). Jako przeciwstawienie do rozluźniającego siły ustępu powolnego staje się wyrazicielem ponownego ich powiązania; w stosunku zaś do allegra objawiające się tu siły mają czysto substancjalny charakter, a rozprzestrzeniając się na izolowanych i zamkniętych w sobie płaszczyznach, jakimi są właściwy menuet i trio, nie oznaczają restytucji pierwotnego konfliktu. Ta nowa koncentracja formy, stosując się do objawionych praw, posiada w omawianej sonacie bardzo plastyczną postać. Zwłaszcza menuet, utrzymany w tonacji *Es-dur*, wykazuje zwartą, symetryczną, trzyczęściową budowę:

$$a\left(\frac{4+4+2}{10}\right)+a^{1}\left(\frac{4+4+4}{12}\right)+a\left(\frac{4+4+2}{10}\right),$$

która na całej przestrzeni stosuje identyczny materiał motywiczny Trio *(H-dur)* natomiast nie posiada tak daleko posuniętej jednolitości motywicznej, ponieważ jego część środkowa wprowadza zupełnie nowy materiał. Ma ona bowiem za zadanie podkreślić brzmieniowy charakter tria. Do tego celu wybrał Szymanowski figurację wynikającą z progresyjnego rozprowadzenia pewnej formułki. Element czysto brzmieniowy został tu spotęgowany do tego stopnia, że w końcu ta poruszająca się w przestrzeni formułka została ujarzmiona w jednym miejscu, tworząc impresjonistyczną barwną plamę. Na tle ustępu sonaty, a nawet tria, jest to element obcy, a w naszym wypadku jego wprowadzenie może być usprawiedliwione przez okres czasowy, w którym powstała niniejsza sonata, kiedy to czysta brzmieniowość zaczęła wdzierać się do różnych utworów. I jakkolwiek mógłby ktoś mówić o problematyczności wystąpienia owego czystego elementu brzmieniowego, to jednego nie mógłby pominąć: mianowicie, że został on wprowadzony w najbardziej odpowiednim miejscu, tzn. w trio, gdzie elementy takie często tam zachodziły. A ze względu na to, że środki są uzależnione od okresu, w którym występują, dlatego też w niniejszej sonacie przybrały postać nowszą. Zresztą w całokształcie ustępu elementy brzmieniowe mają typowo epizodyczny charakter, występując na przestrzeni o małych rozmiarach.

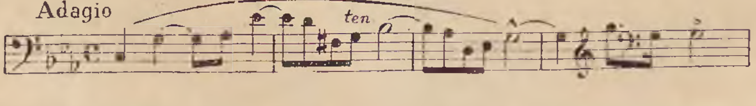
Rola menueta rozpatrywanej sonaty nie ogranicza się tylko do reakcji wobec poprzedzających go ustępów; posiada on również

---

[24]) H. Mersmann, op. cit., str. 501.

znaczenie tła przygotowawczego dla f i n a ł u[25]), co jest uwarunkowane przez specyficzny rozkład sił menueta, w którym występuje ich stłoczenie — podkreślam: stłoczenie, a nie rozwój — na stosunkowo małej płaszczyźnie. A przecież jasnym jest, że im większa występuje tam koncentracja ujarzmionych energii, tym większą występuje tam konieczność ich wyładowania. Wobec takiego stanu rzeczy mogłoby wydawać się, że już teraz powinien przejść kompozytor na drogę bezpośredniego rozprzestrzeniania formy przeznaczonej dla finału. Szymanowski jednak tego nie czyni, poprzedzając i n t r o d u k c j ą właściwy finał, który jest f u g ą. W związku z tym wyłania się kwestia: czy wystąpienie tej introdukcji jest istotnie uzasadnione, lub też, czy nie wnosi ona przypadkiem do sonaty cech zbytecznego przeładowania. Już dotychczasowe nasze rozpatrywania, które wykazały tak wielką logikę w budowie poszczególnych ustępów, oraz nie dającą się zaprzeczyć ekonomię w stosowaniu środków, nie tworzą realnej podstawy do tego drugiego przypuszczenia, wobec czego należy raczej przystąpić odrazu do uzasadnienia introdukcji. Powód, który skłonił Szymanowskiego do jej wprowadzenia jest ściśle związany z trudnościami, jakie stawia problem organicznego kształtowania się formy cyklicznej, oraz celowości wyboru specyficznej budowy dla jej współczynników, w naszym przypadku dla finału. Organiczność w rozprzestrzenieniu się formy została podkreślona za pomocą introdukcji w dwojaki sposób: 1. przez wspólność substancjalną, 2. przez zmianę w dysponowaniu siłami tektonicznymi. Wspólność substancjalna objawia się dzięki wykorzystaniu materiału motywu czołowego z tematu pierwszego allegra. Wykorzystanie to, będące natury melicznej i rytmicznej, odbywa się sukcesywnie, tzn. że najpierw demonstruje kompozytor właściwości meliczne motywu czołowego, a następnie dopiero rytmiczne:

IX PRZYKŁAD t. 1—4.



Jak z powyższego przykładu wynika, zużytkowane zostały tu najistotniejsze cechy motywu czołowego tematu, a więc postęp kwinty

[25]) Por. H. M e r s m a n n, op. cit., str. 502.

czystej w górę z postępującym po niej wychyleniem półtonowym w górę, oraz charakterystyczny rytm jego wejścia. Niniejszy znamienny fakt sukcesywnego traktowania tych obydwóch ważnych elementów stał się z jednej strony podstawą dla wyznaczenia formalnego introdukcji jako budowy trzyczęściowej, z drugiej zaś strony wskazuje na uruchomienie sił tektonicznych. W menuecie działanie tych sił było znaczne, jednakże posiadało ono odmienny charakter z powodu stłoczenia ich na zamkniętych w sobie płaszczyznach, nie dozwalających na rozwój, w konsekwencji czego powstała tylko konieczność wyjścia poza krąg nimi objęty, podczas gdy samo wyjście było tam jeszcze utrudnione. Zmiana następuje dopiero z pojawieniem się introdukcji. Siły tektoniczne uwalniają się z pierwotnego jarzma, rozstrzeliwują się na jednostki i wchodzą zwolna na drogę ponownego rozwoju. Podobnie, jak w przetworzeniu, tu zaczyna się powolne narastanie. Z ledwo słyszalnego pianissima *(ppp)* wyłania się postać melodyczna motywu czołowego, a skoro tylko rozwinęła się ona w linię tematyczną (określenie to warunkuje dopiero dalszy tok finału), pojawia się element rytmiczny, który równolegle ze stopniowym natężeniem dynamicznym opanowuje przestrzeń aż do ponownego wystąpienia tematu o silnych kontrastach dynamicznych, najpierw w potężnym fortissimo, z kolei w piano i pianissimo, doprowadzając introdukcję do jej zakończenia, które przybrało postać ozdobnej figuracyjnej „cadenzy" na dominancie górnej, prowadzącej do właściwej części finału, mianowicie do fugi.

Oto znów powstaje kwestia: dlaczego finał musiał przybrać postać fugi, dlaczego środkom polifonicznym powierzył kompozytor trudne zadanie w akcji pojednania, które ma przynieść ze sobą finał? Odpowiedź na te zasadnicze pytania można już dać na podstawie introdukcji, jej parcjalnych i integralnych właściwości. Odbywający się tam stopniowy rozwój sił, oraz znaczna przewaga czynnika ekstensywnego, który pokonał wzajemną symultatywną spoistość pierwotnych elementów, tak że przeszły one na drogę sukcesywnego rozprzestrzeniania się, nabiera szczególnego znaczenia, gdy się zważy, że introdukcja posiada fakturę homofoniczną. Ze względu na zadanie, jakie ma spełnić finał, nie możnaby powiedzieć, że faktura homofoniczna wskutek dotychczasowego specyficznego rozkładu sił w sonacie przyczyniłaby się do właściwego jego upostaciowania, albowiem wówczas powstałby konflikt pomiędzy architektoniką sonaty a logiką budowy finału. O ile chodzi

o logikę budowy finału jako tworu homofonicznego samego w sobie, to w naszym przypadku z racji formalno-organicznych, a nie wyłącznie tylko formalno-konstrukcyjnych możliwości homofonii, nie powinno by przyjść do powtórzenia scalenia rozstrzelonych elementów, ponieważ tylko z punktu widzenia architektoniki została wykazana ich spoistość, zaś w introdukcji finału prowadzą one swój byt oddzielnie, usamodzielniając się do tego stopnia, że decydują nawet o jej dyspozycji formalnej. A skoro z formy homofonicznej nie wypływa jako naturalny rezultat sama z siebie konieczność kondensacji elementów, przeto musiał zwrócić się kompozytor do takiej formy, w której tego rodzaju przejawy nakrywałyby się z jej założeniami. Taką właśnie formą jest f u g a.

Szymanowski, zdając sobie sprawę z trudności, jakieby powstały przy zastosowaniu formy homofonicznej dla finału, pokierował w ten sposób rozwojem sił, że linia, która wyloniła się z motywu czołowego tematu allegra, sama zamanifestowała swe możliwości formalno-konstrukcyjne, przeciwstawiając się zarazem formom homofonicznym [26]). Dlatego też już w introdukcji jest jasno wyznaczona ta zasada konstrukcyjna, z którą często spotykamy się przy tematach fug, mianowicie podział linii na stanowczy, lapidar-

[26]) Specyficzna budowa tej linii wykazuje, że nie posiada ona tych właściwości, któreby mogły zezwolić na użycie jej jako refrenu do ronda, czy też jako tematu do wariacji. Dla ronda jest z tego powodu nieużyteczna, że nie posiada potrzebnej lekkości, a co najważniejsze, będąc tworem samowystarczalnym nie nadaje się do wtłoczenia jej o okresową budowę; jako temat dla wariacji musi już chociażby dlatego odpaść, że jest stanowczo za krótki. Co się zaś tyczy formy sonatowej, to w tym przypadku nie możnaby wykluczyć jej wykorzystania jedynie tylko pod warunkiem dokonania pewnej segregacji składników linii; ale wskutek tego zostałyby postawione pod znakiem zapytania poczynania konstrukcyjne introdukcji, przy czym, jak to wynika z poprzednich naszych rozpatrywań, bynajmniej nie zostałyby usunięte trudności, które nasuwa architektonika sonaty. Szymanowskiemu chodziło jednak o nadanie całości jak najbardziej idealnego zaokrąglenia; chciał bowiem w finale wprost ad oculos zademonstrować moment pojednania ścierających się dotychczas przeciwstawnych sił. Do tego celu wydawała mu się forma sonatowa jeszcze za słabą wskutek specyficznych przejawów swej intensywności, uwarunkowanej jedynie przez czynnik harmoniczny (w repryzie), w rezultacie czego intensywność ta jest intensywnością dynamiczną, która nie jest wstanie przezwyciężyć ekspansywnego charakteru (por. August H a h n, Von zwei Kulturen der Musik, Monachium 1913, str. 8) samej formy. Nic więc przeto dziwnego, że zwrócił się do fugi, do tej formy o najidealniejszej koncentracji, gdzie intensywność jest rownoznaczna ze statyką, nie wymagającą już żadnych dalszych następstw.

ny motyw czołowy i część motoryczną [27]). Przy przejściu na teren samej fugi, tzn. przy eksponowaniu tematu, kompozytor nie dokonuje tu już istotnych zmian, któreby były zaprzeczeniem pierwotnych poczynań, lecz tylko pogłębia pierwotną zasadę konstrukcyjną, potęgując działanie czynnika motorycznego przez pomniejszenie wartości rytmicznych drugiej części linii tematycznej, co ze zmianą tempa na allegro energico i przez dołączenie opadającego pochodu szesnastkowego zyskuje jeszcze bardziej na plastyczności:

X PRZYKŁAD t. 1—3.



Trzyczęściowa forma fugi nie jest ukształtowaniem od którego nie można by było odstąpić. Dowodzili tego nie tylko klasycy i romantycy; nawet i u Bacha [28]) można niekiedy spotkać się z ukształtowaniami, w których doszukiwanie się trzyczęściowości byłoby niewłaściwym usiłowaniem, nie nakrywającym się z istotnym stanem rzeczy. Podczas gdy w fugach, będących utworami samodzielnymi, odstępstwa takie mogą być skwalifikowane jako dążenia do przeciwstawienia się stereotypowej, już z góry narzuconej, strukturze w celu ujawnienia indywidualnych poczynań na gruncie formy, a nie są podyktowane jej wewnętrzną koniecznością, to w wypadkach, gdy fuga staje się f o r m ą s t o s o w a n ą, odstępstwa takie mogą mieć bardzo istotne powody, tkwiące w architektonice utworu, w którego skład wchodzi fuga [29]). Dlatego nie wywoła w nas zdziwienia fakt, że interesująca nas obecnie t r z y g ł o s o w a fuga sonaty *c-moll* Szymanowskiego nie posiada dyspozycji trzyczęściowej, lecz rozpada się na dwie zasadnicze części, rozdzielone od siebie kontrastującym pod względem faktury, tempa i charakteru epizodem, które z kolei wykazują dalszy podział dwuczęściowy przy czym wzajemna odpowiedniość rozmiarów tych wszystkich części jest tu zupełnie widoczną:

---

27) Por. Marc-Andre S o u c h a y. Das Thema in der Fuge Bachs, Lipsk 1927.

28) Wilhelm W e r k e r, Studien über die Symetrie im Bau der Fugen Bachs, Leipzig 1922.

29) Np. w suitach Bacha niektóre gigues są fugami; stosując się do ogólnych założeń formy suity przybierają dyspozycję dwuczęściową.

Allegro energico	*Adagio sostenuto, mesto*	*Tempo I della fuga*
t. 1 — 75	t. 80 — 98	t. 99 — 184
75	18	85
(44 + 31)		(53 + 32)

Ten główny podział fugi, nie sprzeciwiający się, jak się jeszcze przekonamy, istotnym dla tej formy poczynaniom konstrukcyjnym, wypływa z roli, jaką ma spełnić fuga jako forma stosowana dla finału. Dzięki tej prostej dyspozycji został w plastyczny sposób unaoczniony odbywający się tam proces zjednoczenia i pojednania sił przeciwstawnych; pojedyncze części fugi reprezentują bowiem poszczególne fazy tego procesu, począwszy od powstania przeciwności aż do jej całkowitego przezwyciężenia. Terenem, na którym przychodzi do znaczenia owo początkowe przeciwstawienie, jest pierwsza część fugi z jej podziałem na dwie oddzielające się grupy, oparte na właściwych sobie tematach. Żeby jednak już z góry ominąć nieporozumienia, jakieby mogły powstać w związku z naszym określeniem tego zjawiska, zaznaczamy, że przeciwstawienia, powstające w fudze wskutek wystąpienia dwóch lub kilku tematów (oczywiście sukcesywnie i bez wzajemnej ich kumulacji, bo przy symulatywnym ich wystąpieniu wyrazistość przeciwstawienia maleje do minimum, wywierając wprost odmienny skutek), są odmienne od przeciwstawienia zachodzącego w formie sonatowej. Różnica ta polega na odmiennych charakterach tematów tych form i na odmiennym ich sposobie wykorzystania. W fudze temat jest wielkością stałą (czynności zachodzące zazwyczaj przy fakturze polifonicznej, jak powiększenie, pomniejszenie, odwrócenie, nie są istotnymi zmianami, ponieważ temat pozostaje tu zawsze sobą nie tracąc niczego ze swej pierwotnej siły), a rozprzestrzenienie się samej formy odbywa się przy pomocy stałej jego cyrkulacji, co ma ten skutek, że forma ta zyskuje na wielkiej statyce i koncentracji. W formie sonatowej zaś temat jest wielkością zmienną, siły jego w pewnych jej częściach rozluźniają się (np. w przetworzeniu), tworząc cząstkowe przebiegi ewolucyjne, a forma nabiera wyrazu stawania się i ekspansywności. Powyższe różnice wskazują już zupełnie jasno, że przeciwstawienia, jakie zachodzą pomiędzy wskazanymi grupami, nie mogą posiadać znaczenia reakcji, ponieważ grupy te tworzą zwarte kompleksy, w których wszystkie dążenia prowadzą do osią-

gnięcia jak największej koncentracji. Wartki prąd tych dążeń płynie narazie dwoma korytami, by następnie w dalszym toku fugi zlać się w jedno i osiągnąć swój cel ostateczny.

Pierwszym interesującym zagadnieniem, nasuwającym się przy analizie grupy pierwszej, jest sprawa odpowiedzi w ekspozycji. Szymanowski stosuje tu odpowiedź realną, która, jak wiadomo, w fugach opartych na systemie dur-moll, jest zjawiskiem rzadkim [30]). Błędnym byłoby jednak mniemanie, że szczegół ten jest zwykłą tylko dowolnością, ponieważ przyczyny zastosowania tego rodzaju odpowiedzi tkwią w architektonice sonaty, w założeniach jej organiczności, w pokrewieństwie substancjalnym jej ustępów. Pokrewieństwo to, opierające się na wykorzystaniu głównych elementów linii melodycznej motywu czolowego z tematu allegra w postaci postępu kwinty czystej i wychylenia półtonowego w górę, w wypadku zastosowania odpowiedzi tonalnej byłoby osłabione, gdyż obydwa te ważne interwały uległyby zmianie. Dlatego też Szymanowski wolał raczej odstąpić od ustalonych praw, skoro przez ich przestrzeganie mogłoby powstać skojarzenie niezgodne z architektoniką utworu. Dalszy tok przeprowadzenia dokonuje się zupełnie normalnie. Bardziej natomiast ciekawe okazuje się rozczłonkowanie samej grupy i struktura jej odcinków. Już na pierwzsy rzut oka spostrzegamy, że poszczególne przeprowadzenia, a nawet i epizody nie nakrywają się zawsze z cezurami rozczłonkowania. Widocznie jest to zaraz przy przejściu z pierwszego przeprowadzenia do drugiego. Przestrzeń, wypełniającą to przejście i będącą właściwie epizodem, rozdzielił kompozytor kadencją na paraleli toniki *(Es-dur)* na dwie części, z czego pierwsza jest przedłużeniem toku fugi zapoczątkowanego przez ekspozycję, druga zaś staje się przygotowaniem do dalszego przeprowadzenia. Równolegle z tym rozczłonkowaniem występuje charakterystyczna fluktuacja w natężeniu polifonicznym. W pierwszej bowiem części epizodu widzimy stopniowy zanik siły polifonicznej, tak że w końcu część tę opanowuje gra pasażowo-akordowa, drugiej natomiast przypada rola restytucji natężenia polifonicznego. Z powyższego więc wynika, że opóźnienie ponownego wejścia tematu, tzn. niewprowadzenie go wraz z osiągnięciem paraleli toniki, lecz dopiero później, nie jest

---

30) Bach zupełnie nie wyklucza odpowiedzi realnej w ekspozycji, dowodem czego jest fuga XI-a z „Die Kunst der Fuge" (red. K. Czernego).

czynnością dowolną, albowiem najpierw musiało być przygotowane tło, na którym mogłoby pojawić się przeprowadzenie nowe, a tłem takim staje się właśnie ponowne natężenie czynnika polifonicznego. Gdyby Szymanowski był ograniczył się tylko do osiągniętej podstawy harmonicznej, wówczas powstałoby niebezpieczeństwo stagnacji harmonicznej. Niebezpieczeństwo to zostało jednak z miejsca usunięte dzięki zużytkowaniu zdobyczy, które przyniosła muzyka romantyczna przez rozbudowanie odniesień funkcyjnych. Pomiędzy wystąpieniem paraleli toniki a wprowadzeniem tematu na jej podłożu stosuje Szymanowski szereg postępów, dających się sprowadzić do rzędu odniesień wyższego rzędu do paraleli toniki:

$$(es+g+h) < (es+g+b+des) < (as+c+es) < (g+h+d) < (c+es+g) <$$

$$< (h+dis+fis) < (e+gis+h) < (es+g+b+des) < (as+c+es) <$$

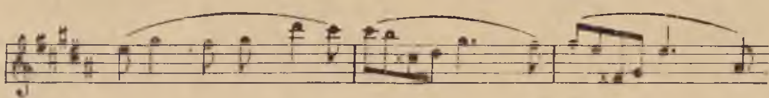
$$< (b+d+f+as) < (es+g+b).$$

Podczas, gdy trójdźwięk *c+es+g* ze swą dominantą górną nie może tu budzić najmniejszych wątpliwości, to bardziej obcym wydaje się połączenie *(h+dis+fis) < (e+gis+h)*. W wypadkach zastosowania zmiany enharmonicznej zauważamy, że zachodzi tu odniesienie drugiego rzędu (dominanta górna) do akordu prowadzącego mollowej dominanty dolnej. Tego rodzaju struktura harmoniczna, godząc w zwartość tonacyjnego nastawienia poszczególnych odcinków fugi, mogłaby przynieść skutek ujemny, gdyby nie znalazły się środki zapobiegawcze przeciwko temu. Środkami takimi są motywy czołowe tematu, przenikające prawie wszystkie epizody, wskutek czego nie może tu być mowy o jakimś znaczniejszym osłabieniu koncentracji. Zapoczątkowane w epizodzie rozbudowanie harmoniki w kierunku wykorzystania środków romantycznych wzbiera jeszcze bardziej na sile w drugim przeprowadzeniu, gdzie kompozytor dokonuje śmiałych „regerowskich" następstw modulacyjnych. Po wystąpieniu tematu na paraleli toniki i odpowiedzi na odpowiadającej jej dominancie górnej, pojawia się z kolei temat w *c-moll, es-moll, H-dur, des-moll*, przy czym następstwa dokonują się bardzo szybko wskutek użycia tematu w pomniejszeniu. Przejawy te potęgują się jeszcze bardziej w występującym kolejno drugim epizodzie, powodując szybką fluktuację harmoniczną nawet

na tle pojedynczych wystąpień motywów czołowych [31]), a zachodzące tu postępy sprowadzają nas do *H-dur* jako do tonacji rozpoczynającej drugą grupę pierwszej części fugi.

Druga grupa fugi kształtuje się pod znakiem tematu drugiego. Charakterystyczną cechą tego tematu jest to, że wykazuje on znaczne pokrewieństwo z tematem pierwszym. Już jego motyw czołowy, jakkolwiek najbardziej jeszcze przeciwstawia się tematowi poprzedniemu, posiada z nim jeden wspólny element, mianowicie wznoszący się interwał kwinty czystej. To pokrewieństwo nie wpada jednakże tak bardzo w oczy, jak część ruchowa tematu drugiego, która operuje prawie identycznym materiałem z tematem pierwszym:

XI PRZYKŁAD t. 45—47.



Cechy te mogłyby posłużyć za podstawę do wysunięcia pewnych zastrzeżeń w wypadku gdybyśmy mieli do czynienia z fugą jako utworem samodzielnym, ponieważ paraliżują kontrast pomiędzy tematami, a co najważniejsze, wprowadzają elementy rozwojowe [32]) do tematów; w niniejszej jednak sonacie należy je osądzić z innego punktu widzenia, mianowicie w dążności w kierunku osiągnięcia jak największej jednolitości. Obecnie te właściwości tematu nie są jeszcze w stanie ujawnić swych zalet; dopiero w dalszym toku utworu poznamy, czym są one dla architektoniki utworu i dla jego zwartości. Narazie rola jego ogranicza się do interesującej nas grupy, chociaż nie przenika on tak doszczętnie jej przestrzeni, jak np. temat pierwszy grupę pierwszą, co widoczne jest zarówno w samych przeprowadzeniach, jak i epizodach. Wprawdzie mamy tu do czynienia, podobnie jak w grupie pierwszej, z dwoma przeprowadzeniami, jednak różnice w ilości wystąpień tematu w całości są

[31]) Dla przykładu cytujemy te następstwa: *(c + e + g)* < *(es + g + b)* <
(motyw czołowy)

(ces + es + ges) < *(d + fis + a)* < *(es + g + b)* < *(ges + b + des)* < *(d + fis + a)* < *(b + d + f)* <
(motyw czołowy — motyw czołowy — motyw czołowy)

ponadto bez użycia motywu czołowego:
(fis + ais + cis) < *(h + dis + fis)* < *(d + fis + a)* < *(a + cis + e)* < *(g + h + d + f)* < *(e + g + h + cis)*.

[32]) Rozwój ricercaru w kierunku fugi odbywał się właśnie po linii niwelacji tego rodzaju elementów.

tu znaczne, gdyż tylko sama ekspozycja tematu tworzy przeprowadzenie kompletne, drugie zaś przeprowadzenie obejmuje tylko jednokrotne wprowadzenie tematu i odpowiedzi przy równoczesnym zastosowaniu ścieśnienia, wskutek czego przestrzeń, na której pojawia się linia tematyczna została skrócona. Że nie może tu być mowy o paraliżowaniu przejawów koncentracji, na to wskazuje już wymownie właśnie zjawisko ścieśnienia, będące działaniem przeciwstawiającym się wszelkiemu rozpyleniu energii. Ponadto i struktura epizodów, pomimo ograniczenia motywów czołowych tematu drugiego, a nawet częściowe wyrugowanie tychże na rzecz motywu czołowego tematu pierwszego, niczem nie godzi w zwartość formy, albowiem epizody te przeniknięte są ruchem triolowym, charakterystycznym dla kontrapunktu tematu drugiego; pojawienie się zaś w zakończeniu drugiego epizodu motywu czołowego tematu pierwszego pozostaje w związku z logiką budowy pierwszej części fugi, która żąda właśnie takiego zaokrąglenia, dzięki czemu działanie koncentracji nie tylko że nie zostało osłabione, lecz wręcz przeciwnie, spotęgowane. W pracy nad pogłębieniem koncentracji nie pozostają bez znaczenia również czynniki harmoniczne. A jest to tym bardziej godne uwagi, że jak już w poprzedniej grupie zauważyliśmy, fugę tę cechuje wielka zmienność następstw harmonicznych. I chociaż w niniejszej grupie nie jest inaczej — co więcej, fluktuacja harmoniczna jest tu nawet jakby spotęgowana z powodu użycia rozwiązań zwodniczych oraz progresji krótko-członowych, to jednak zdołał Szymanowski w bardzo prosty sposób podkreślić znaczenie konstrukcyjne harmoniki, czego dokonał przy pomocy użycia identycznej tonacji *(H-dur)* na odcinkach formalnie ważnych, jak w ekspozycji ,w drugim przeprowadzeniu i w zakończeniu grupy.

Omówione grupy, wzięte z osobna, zawierają w sobie dwie główne części składowe fugi, mianowicie ekspozycję i przeprowadzenie modulacyjne. Przy konsekwentnym rozprzestrzenieniu się formy powinienby teraz nastąpić powrót do tonacji zasadniczej, któryby doprowadził utwór do zakończenia. Istotnie, z kolei występuje wprawdzie tonacja zasadnicza, lecz równocześnie tok fugi zostaje nagle przerwany epizodem *„adagio sostenuto, mesto“*, wprowadzającym temat pierwszy allegra. Czynność ta, niezrozumiała ze stanowiska formy fugi jako utworu samodzielnego, w naszym przypadku zyskuje na uzasadnieniu, skoro się zważy, czym jest temat

allegra dla architektoniki sonaty. On to jako źródło organiczności sonaty, dzięki swemu ponownemu wystąpieniu, dowodzi, że bynajmniej nie stracił swej siły wskutek tylokrotnego oddziaływania, oraz, że posiada jeszcze dość mocy, żeby odegrać ważną rolę w najgłówniejszej części ustępu końcowego sonaty, jaka obecnie następuje. W związku z rodzajami jego ingerencji, rozpadającej się na dwie kategorie: pośrednią i bezpośrednią, druga część fugi przyjmuje ukształtowanie dwuczęściowe. O ile chodzi o ingerencję pośrednią tematu allegra, to wprawdzie mieliśmy już sposobność obserwowania jej pod postacią oddziaływania jego substancji na nowopowstałe twory tematyczne, jednak zjawisko to nie występowało poprzednio w takiej okazałości, jak teraz. Dotychczasowa dwutematowość fugi została bowiem uzyskana przy pomocy czynnika rozwojowego, wskutek czego drugi temat fugi pozostaje w związku z tematem allegra tylko za pośrednictwem tematu pierwszego. Obecnie została usunięta przestrzeń dalekiej zależności tematu drugiego od tematu allegra, ponieważ przy pomocy środków polifonicznych, jakimi są wzajemna kumulacja tematów i ścieśnienie, obydwa tematy fugi znalazły się w tym samym czasie na tej samej płaszczyźnie, potęgując działanie wspólnej substancji, którego nie są już wstanie osłabić różnice w jej upostaciowaniu. W trójczłonowej dyspozycji pierwszej grupy drugiej części fugi, równoznacznej z ilością przeprowadzeń, sposób konsekwentnego wykorzystania obydwóch tematów w całości przy pomocy wskazanych środków nie utrzymuje się stale na jednakowym poziomie; tylko w pierwszym przeprowadzeniu temat drugi występuje w całości, w drugim widzimy ograniczenie go do motywu czołowego, w trzecim zaś znika zupełnie. Będzie to dla nas zrozumiałe, gdy uprzytomnimy sobie, że część ruchowa tematu drugiego posiada identyczny materiał motywiczny z częścią ruchową tematu pierwszego. Ma to znaczenie nie tylko dla charakterystycznego traktowania [33]) tematu drugiego w przeprowadzeniu drugim, ale równocześnie wyjaśnia, dlaczego kompozytor zrezygnował z niego w przeprowadzeniu trzecim, które zostało opanowane przez element ruchowy tematu pierwszego. W niniejszej grupie również epizody biorą udział w potęgowaniu koncentracji, czego dowodzi szczególnie epizod pierwszy, gdzie korespondują ze sobą motywy czołowe tematów. Epizod drugi, jak-

[33]) Ograniczenie się w przeprowadzeniach do motywu czołowego tematu spotykamy również w fugach Regera, por. Emanuel Gatscher, Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung, Stuttgart 1925, str. 18.

kolwiek nie jest pozbawiony materiału tematycznego, wprowadza do fugi elementy tokkatowe, spotykane w fugach romantyków [34]), zwłaszcza u Regera [35]). Wpływ romantyczny jest widoczny jeszcze w tym, że pomimo przywrócenia tonacji zasadniczej, czynnik modulacyjny oddziaływuje jeszcze stale, tworząc nagle wychylenia. Np. przy końcu przeprowadzenia pierwszego zauważymy wystąpienie tematów (przy zastosowaniu ścieśnienia) w kombinacji melodycznej tonacji *Ges-dur* i *es-moll*, w przeprowadzeniu drugim pojawia się temat w *e-moll* i *D-dur* (obok tego również w tonacji zasadniczej), ponadto oddziaływują tu jeszcze harmonie *Des-dur* i *E-dur*. Wszystkie te przejścia modulacyjne mają charakter epizodyczny, gdyż są stale paraliżowane przez tonację zasadniczą. Stanowczy zwrot w kierunku stabilizacji czynnika harmonicznego reprezentuje przeprowadzenie trzecie, oparte w całości na prymie dominanty górnej jako na nucie stałej. Ta nuta stała, prowadząca do końcowej części fugi, nie znajduje swego ujścia na tonice, lecz na dominancie dolnej, co przy równoczesnej zmianie trybu na dur, oraz przez przejście tematu pierwszego allegra do współdziałania bezpośredniego z tematami fugi nadaje tej części wyrazu istotnego odprężenia, a pojednanie się wszystkich sil we wspólnym celu święci tu największy swój triumf. Niema tu już miejsca na partykulację (dlatego nie zasługuje końcowa część fugi na określenie „grupa"), ani na fluktuację harmoniczną, gdyż częścią tą zawładnęła doszczętnie maksymalna koncentracja, w wyniku czego przeniknęły ją całkowicie wszystkie trzy tematy, pojawiające się w kunsztownych splotach polifonicznych. Tak to z wewnętrznej konieczności formy rozłączone w trakcie stawiania się utworu siły powróciły znowu do jedności, by pozostać w niej ze sobą; w tej jedności, która zaistniała w umyśle kompozytora jako idea jeszcze przed upostaciowaniem sonaty.

Powyższe rozpatrywania wykazują, że w swej pierwszej sonacie fortepianowej dał Szymanowski dowód rzetelnego opanowania formy, że już jako młodzieniec poznał wszystkie tajniki jej logiki i architektoniki i z zadziwiającą wprost dojrzałością w nie głęboko wniknął i wykorzystał dla swych celów. Biorąc za podstawę dla swych poczynań kompozytorskich czteroustępowy typ klasyczny, rozwiązał on trudny problem organicznego kształto-

---

34) por. fugę Brahmsa z wariacyj na temat Händla op. 24.

35) E. Gatscher, op. cit.

wania, oparty o substancjalną wspólność ustępów. Drogowskazem dla niego w tym kierunku był przede wszystkim „ostatni“ Beethoven ze swymi skłonnościami do stosowania form polifonicznych i podkreślania zwięzłości substancjalnej pomiędzy ustępami, jakkolwiek nie można pominąć faktu, że w szczegółach widoczne jest ponadto oddziaływanie innych kompozytorów, jak Brahmsa (allegro) i Regera (fuga). Pierwsza sonata fortepianowa Szymanowskiego posiada dla rozwoju tej formy u niego wielkie znaczenie, albowiem jej architektonika, oparta na wspólności substancjalnej stała się punktem wyjścia dla dalszych poczynań w tym względzie.

(D. c. n.)

DR ZYGMUNT ESTREICHER (Fryburg szw.).

TEORIA DWUTONOWYCH MELODII

UWAGA WSTĘPNA.

Melodie o skali dwutonowej reprezentują najprostszą, „najprymitywniejszą“ formę muzyki, jaką się da pomyśleć [1]). Byłoby jednakże błędem metodologicznym chcieć wyciągać wnioski o ogólnym znaczeniu z jedynie pomyślanej, ale nie istniejącej realnie formy muzyki [2]). Tylko w oparciu o przykład konkretnego stylu muzycznego można dotrzeć do poznania prawdy muzycznej i sformułować twierdzenia, których znaczenie przekracza ramy obranego przykładu.

Studium poniższe [3]) jest jednym z wyników badań muzyki Eskimosów. Właściwe wywody należy zatem poprzedzić krótkim opisem eskimoskiego stylu muzycznego.

MUZYKA ESKIMOSÓW.

Eskimoska kultura muzyczna nie jest bynajmniej jednolita. Pomiędzy stylem alasko-sybirskim, a kanadyjskim i grenlandzkim istnieją znaczne różnice, i to nie tyle w praktyce muzycznej, ile w ukształtowaniu melodii; struktura przestrzeni tonalnej i tektonika są wszędzie odmienne. Można jednak wykazać, że te wszystkie style są przekształceniami jednego i tego samego pierwotnego modelu, który przechował się w dość czystej formie w stylu Eskimo-

[1]) Ob. np. E. M. v. Hornbostel, Melodie und Skala, Jb. Peters 19 (1913), str. 17.

[2]) Ostrzega przed tym Heinrich Besseler w Grundfragen der Musikästhetik, Jb. Peters 33 (1926), str. 78.

[3]) Poczuwam się do miłego obowiązku podziękowania p. dr. F. Brennowi i dr. Ludwikowi Bronarskiemu za ich życzliwe zainteresowanie się moją pracą i za udzielenie mi szeregu cennych uwag.

sów Karibu [4]). Zamieszkują oni tundry na zachodnim wybrzeżu zatoki Hudsońskiej. Znajomość ich muzyki zawdzięczamy kilku transkrypcjom dokonanym przez Helen Roberts [5]) i, w głównej mierze, kilkuset płytom nagranym na miejscu przez Jean Gabus'a w latach 1938/39 [6]); oryginały płyt są przechowywane w „Musée Ethnographique“ w Neuchatelu (Szwajcaria).

Styl muzyki Eskimosów Karibu jest naogół homogeniczny mimo istnienia kilku odmiennych skal. Trudno jest nam jednakże znaleźć jakąkolwiek pieśń, która by była pod każdym względem typowa i mogła służyć za ilustrację dalszych opisów. Dlatego zadowalamy się w przykładach jedynie fragmentami kilku różnych pieśni reprezentujących główny typ melodii.

Wszystkie pieśni są stroficzne, każda strofa rozpada się na kuplet i refren; linia podziału między nimi jest zwykle wyraźnie zaznaczona.

Kuplet

(Kolekcja Gabusa nr. 44) Kuplet, strofa 3.



Przykład 1. [7])

Melodia kupletu składa się z wypukłych łuków [8]), opartych na *f'*, a sięgających do *g'*, *a'* lub *c'*. Nuta prowadząca *fis'* ma znaczenie chromatyki wzgl. sprowadza krótką modulację do innej tonacji;

[4]) Dla etnologów uchodzą Eskmosi Karibu za przedstawicieli najpierwotniejszej kultury eskimoskiej (ob. Kaj Birket-Schmit, Moeurs et coutumes des Esquimaux, tłum. G. Montandon, Paryż 1937, gdzie jest też podana dalsza literatura na ten temat). Karibu — gatunek rena — stanowi podstawę ekonomii tego szczepu eskimoskiego; stąd pochodzi jego nazwa (nadana przez Rasmussena).

[5]) Roberts, Hellen i Diamond Jennes: Eskimo Songs. Songs of the Copper—Eskimos. Rep. of the Canadian Arctic Exp. 14, Ottawa 1925.

[6]) Bliższe dane w: Gabus, Jean, Vie et coutumes des Esquimaux Caribous, Lozanna 1944.

[7]) Objaśnienie specjalnych znaków:

 = skrócenie wartości metrycznej,

 = zwiększenie wzgl. zmniejszenie jednostki czasu,

 = ton rzeczywisty jest nieco niższy niż go podano w nutach.

[8]) Poszczególne łuki są oddzielone od siebie w nutach liniami przerywanymi; nie należy tych ostatnich identyfikować z kreskami taktowymi, których

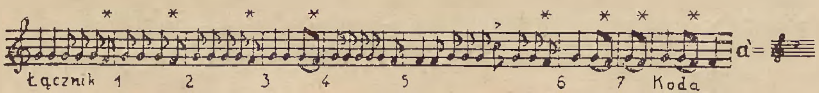
14

pojawia się ona naogól bardzo rzadko. Poszczególne luki (typowymi są luki 1—3) zawierają krótkie, zdecydowane, jednotorowe wspięcie (luk drugi ze swym powtórzeniem wspięcia f'—a' należy do unikatów). Przy powrocie z punktu szczytowego na f' ruch jest mniej energiczny; wartości metryczne rosną, linia opadająca bywa często przerywana przez drugorzędne kulminacje, użycie prowadzącego w górę fis' w końcowej części motywu (ob. prz. 1) jest pod tym względem typowe.

Ton f' występuje tylko jako obramowanie motywu; nie ma on charakteru toniki. W początku motywu melodia stara się od niego jak najszybciej, jak najenergiczniej odbiec; powrót do niego jest, mówiąc obrazowo, „niechętny". f' nie występuje nigdy w wielkich wartościach, powtórzenie kolejne tonu f' należy do rzadkości. Zresztą jednak jest f' niezbędne w każdej melodii. Podobnie jak f' i c" nie bywa z reguły powtarzane; c" służy za punkt zwrotny melodii. Powtórzenia tonu a' są mniej rzadkie.

Natomiast ton g' występuje bardzo często; niemal wyłącznie dla niego są zarezerwowane wielkie wartości metryczne, jego powtórzenia wypełniają długie odcinki; może on nawet zastąpić f' na początku czy na końcu motywu. Z tego ostatniego względu nie można uznać g' za dominantę. Porównanie wielu melodii i wielu wariantów wykazuje, że g' może zastąpić także i inne tony — a', b' i c" — jako punkty kulminacyjne łuków. Możnaby przypuścić, że myśl muzyczna normalnego kupletu dałaby się wyrazić zapomocą tylko dwóch tonów: g' i f'. I rzeczywiście znamy kilka (rzadkich) wypadków takich dwutonowych melodii. Obieramy za przykład jednak jedną trzy- a nie dwutonową melodię, gdyż nadaje się ona specjalnie dobrze do porównania z prz. 1:

(Kolekcja Roberts, nr. 126, kuplet).



Przykład 2.

W omówieniu kupletu z prz. 2 pomińmy chwilowo ton c"; występuje on jeden raz tylko i nie zmienia w istotny sposób dwutono-

używamy jedynie w prz. 5. Podział na motywy jest uzasadniony zarówno przez obserwację niektórych szczegółów wykonania, jak i przez studium porównawcze poszczególnych melodii.

wego charakteru melodii. W przykladzie 2 uderza nas częste użycie opadającego połączenia $g' - f'$ (*), które często wykonane jest legato (dublety). Ruch przeciwny, $f' - g'$, występuje nie w ramach ćwiartki, t. zn. podstawowej jednostki metryczno-rytmicznej [9]) rozlamanej na dwie ósemki, z których pierwsza nosi główny akcent, ale pomiędzy poszczególnymi jednostkami. Wskutek tego pierwszą nutą akcentowaną każdego motywu jest g'; pomiędzy nim a poprzedzającym je f' leży granica motywów, a więc zamknięcie pewnej myśli muzycznej. Dlatego ruch wstępujący $f' - g'$ mniej zwraca uwagę słuchacza niż ruch przeciwny. Najlepiej przekonać się o tym, śpiewając samemu melodię. — Stosunek $g' : f'$ jest także stosunkiem pierwszej nuty melodii do ostatniej.

Również w prz. 1 widzimy, że postępu $f'—g'$ unika się w miarę możności (występuje on tylko raz), a połączenie $g'—f'$ jest częste i dwukrotnie podkreślone przez legato. W ogóle ten ostatni postęp jest najważniejszy w każdym bez wyjątku kuplecie.

Profilu łuków melodii dwutonowych nie da się wprawdzie opisać jako szybkiego wspięcia i powolnego opadania, ale przynajmniej spostrzegamy pewne podobieństwa między nimi, a odnośnymi odcinkami melodii wielotonowych, w strukturze rytmicznej; a więc w motywie 4, w którym obok ósemek występuje także i ćwiartka, pojawia się ona nie na początku, ale przy końcu motywu (dublety są rytmicznie równoznaczne z ćwiartkami). Najważniejsze jednak jest charakterystyczne ułożenie kolejnych motywów według ich długości. Jeśli pominiemy wstępny odcinek kupletu (w prz. 1 jest on opuszczony), wówczas spostrzegamy, że długość motywów w obu przykładach coraz bardziej wzrasta. Po najdłuższym motywie (prz. 1 — motyw 3, prz. 2 — motyw 5) następują znowu krótsze i koda. Ten układ motywów jest typowy dla większości melodii eskimoskich. Motywy końcowe zawierają przeciętnie większe wartości metryczne niż motywy początkowe, t. zn. zawierają więcej ćwiartek wzgl. dubletów, niż ich jest zwykle w pierwszej części melodii. Równolegle z długością motywu rośnie także napięcie melodyczne. W korzystnych warunkach, t. zn., gdy skala melodii posiada wiele stopni, może się napięcie melodyczne objawiać także i przez sięganie w zwyż ku tonom odległym od punktu wyjściowego. W prz. 1 widzimy zatem, że ambitus poszczególnych

[9]) Rytm muzyki eskimoskiej omawiam bliżej w artykule „Zur Polyrhythmik in der Musik der Eskimos", który ukazał się w „Schweizerische Musikzeitung" w listopadzie 1947 r. (nr. 87).

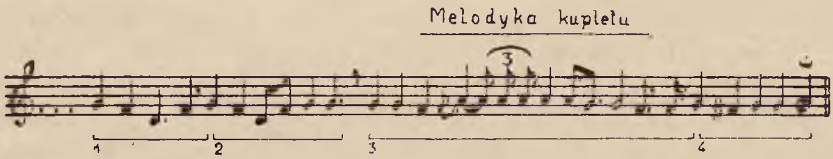
14*

motywów wzrasta wraz z ich długością. Nie jest również dziełem przypadku, że nie w żadnym innym, ale właśnie w najdłuższym motywie prz. 2 dwutonowa skala zostaje wzbogacona przez skok na c“ (który jest w szeregu konsonansów blisko spokrewniony z *f*‘ i *g*‘). Ale i bez skoku na *c*“ byłby motyw 5 prz. 2-go ze względu na swe rozmiary najsilniejszym, najbardziej długooddechowym ze wszystkich.

Możemy zatem uznać za pewne, że pełnowartościowa melodia kupletu może się rozegrać na dwóch tylko tonach. Dodajmy, że nie poruszamy w naszej analizie sposobu wykonania pieśni, mającego jednak dla prymitywnych ogromne znaczenie. Eskimos kładzie w swym śpiewie wielki nacisk na takie momenty, które wymykają się naszej notacji. Te momenty muszą jednak dla niego znacznie zwiększać doniosłość muzyczną melodii dwutonowych.

REFREN

Za przykład refrenu obieramy drugą część tej samej strofy, której kuplet podany jest w prz. 1; pomijamy jednakże odcinek początkowy melodii refrenu jako mało charakterystyczny i zaciemniający obraz.



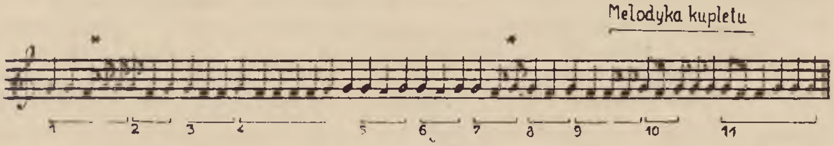
Przykład 3.

Charakterystyczny dla refrenu jest brak tonów wysokich (*c*“ *i b*‘), a użycie niskiego *d*‘. Ruch melodii jest spokojny, t. zn. ćwiartki pojawiają się często, a ósemki rzadko. Łuki melodii są wklęsłe i zwisają od tonu *g*‘. Ton *g*‘ występuje częściej niż inne, stanowi punkt końcowy; dlatego uważamy go za tonikę melodyczną. Wszystkie inne tony są tonice przeciwstawione. Pomiędzy nimi na pierwszy plan wybija się *f*‘. *Fis*‘ jest nutą prowadzącą, wysokość jego jest chwiejna.

Oprócz wklęsłych łuków zawiera refren także i motywy o innym profilu. Oplatają one tonikę linią *f*‘-*g*‘-*a*‘-*f*‘-*g*‘. Choć postać rytmiczna i metryczna tego motywu ulega zmianie w różnych

pieśniach, to jednak następstwo tonów pozostaje zawsze takie same. W przytoczonym wyżej przykładzie środkowa część wzmiankowanego motywu przybiera typową postać wypukłego łuku znanego nam z melodii kupletu. W innych pieśniach nawiązanie do melodyki kupletu jest na tym miejscu (bezpośrednio przed kadencją końcową) jeszcze wyraźniejsze.

Refren porządkuje swoje motywy, w przeciwieństwie do kupletu, według malejącej rozpiętości; kolejne najniższe tony wklęsłych łuków są *d*', *f*', *fis*', *g*.



Przykład 4.

Zwróćmy uwagę na dwutonowy refren (prz. 4), który stanowi bezpośrednią kontynuację prz. 2. Posiada on wiele cech wspólnych z refrenem wyżej opisanym, przede wszystkim niemal wyłączne użycie ćwiartek. Również znamienne jest podkreślenie wstępującego kroku *f*'—*g*' (*). I tu, jak w poprzednim przykładzie, łuki są wklęsłe; *g*' jest toniką, której przeciwstawia się *f*' jako melodyczna dominanta. I tu widać tuż przed kadencją końcową nawiązanie do melodyki kupletu. Znajduje ono wyraz w drobnych wartościach metrycznych i w opadającym ruchu *g*'—*f*'.

A zatem i w wypadku melodyki refrenowej dwa tony wystarczą, by jasno wyrazić muzyczną ideę refrenu.

(Dalszy opis melodyki eskimoskiej znajduje się w końcowej części artykułu).

DWUTONOWE MELODIE JAKO NAJPROSTSZA FORMA MUZYKI

Z tego faktu, że dwutonowe melodie mogą być muzycznie pełnowartościowe, nie wynika bynajmniej ich „pierwotność". Zwężenie rozpiętości skali może wynikać także z przesłanek natury estetyczno-psychologicznej [10]). Muzyka najstarszych kultur prymi-

[10]) Np. w Chinach. Ob. Robert Lachmann, Musik des Orients, Wrocław 1929, str. 97.

tywnych ma niejednokrotnie rozleglejsze skale niż muzyka kultur bardziej zaawansowanych [11]). Z czysto teoretycznego punktu widzenia należy jednak wykluczyć, by dało się ilość stopni w melodii zredukować do mniej niż dwóch (przytem jednak jest rzeczą obojętną, czy odnośne stopnie mają w śpiewie ustaloną wysokość — nawet glissando może zastąpić ton w pewnych wypadkach! — i jaki interwał je od siebie dzieli). Przyłączamy się w tym twierdzeniu do rozważań E. G. Wolffa [12]). Pisze on (w wolnym przekładzie): „Za prafenomen muzyczny uznajemy napięcie między dwoma tonami interwału (nie prymy), napięcie nie samo w sobie, ale z góry skierowane ku wywołanej i umożliwionej przez nie zmianie napięcia, t. zn. (w najprostszym wypadku) ku trzeciemu tonowi. Ta (również poznawczo) nierozłączna jedność co najmniej trzech tonów pojawiająca się jednorazowo lub dowolnie zwielokrotniona w kolejnym czy równoczesnym powtórzeniu samej siebie nosi nazwę muzycznego medium". — W naszym wypadku prafenomen muzyczny ma postać „napiętego" interwału *g'—f'* (wzgl. *f'—g'*), który domaga się pojawienia się tonu trzeciego; jego wysokość jest równa wysokości tonu pierwszego.

Przy naszej powierzchownej analizie melodyki Eskimosów zwróciliśmy uwagę, że moment napięcia melodycznego łączy się z użyciem tonu *f'*; ton *g'* natomiast wprowadza element odprężenia. Dlatego za przedmiot dalszych rozważań obieramy motyw o postaci *g'—f'—g'*. Takie motywy występują w melodii refrenu.

Główna tonacja.

STATYCZNE SIŁY I NAPIĘCIA MELODYCZNE

Istotny moment ekspresyjny muzyki leży w grze napięć. I pod tym względem zgadzamy się z Wolffem. To stwierdzenie nie naklania nas jednak do całkowitego nawrócenia się na wiarę jednostronnej doktryny energetyki [13]) muzycznej. Dzieła Halma, Kurtha i Mersmanna zawierają bowiem, przy wszystkich swych zale-

[11]) Danckert, Werner: Musikwissenschaft und Kulturkreislehre, Anthropos 32 (1937), str. 10.

[12]) Wolff, Ernst Georg: Grundlagen einer autonomen Musikästhetik, 2 tomy, Strassburg 1934 i 1938, tom II, Harmonielehre, str. 1.

[13]) Określenie wprowadzone przez Rud. Schaeffke'go Geschichte der Musikästhetik, Berlin 1934, str. 393 nn.

tach, m. in. tę wadę, że zbyt mało uwagi poświęcają statyczno-formalnemu aspektowi muzyki. Mimo to zapożyczamy u tych autorów ich sposobu interpretacji fenomenu muzycznego, dopóki jest on pojmowany przez nas jedynie jako gra zmiennych napięć.

Opuszczenie punktu spokoju *g*' odczuwamy jako wzmożenie napięcia melodycznego; powrót do niego przynosi odprężenie. Mamy wrażenie, jakby ton g' władał siłą „przyciągania", jakby swoiste prądy grawitacji były skierowane ku punktowi toniki. Gdy melodia dotarła do dominanty (n. p. do tonu *f*'), wtedy ulega silnemu przyciąganiu toniki. Napięcie nie leży jednak w samej odległości między punktami „tonika" i „dominanta"; występuje ono tylko w „żywym" ruchu melodii; nie punkty w przestrzeni tonalnej, tylko poruszająca się melodia nosi w sobie napięcie. Należy przeprowadzić ścisłe odróżnienie między statycznymi siłami przyciągania poszczególnych punktów przestrzeni tonalnej — w skomplikowanych systemach muzycznych może ich być wiele — i dynamicznym napięciem ruchu melodycznego. (W dziełach energetycznej estetyki kładzie się na to odróżnienie zbyt mało nacisku). Napięcie melodyczne leży w stosunku ruchu melodii do systemu sił statycznych w ramach określonej tonacji. Niezmienną siłę ośrodków tonalnych można odczytać jednak tylko z fluktuacji napięć melodii.

PODWÓJNE FUNKCJE TONIKI I DOMINANTY

Za zadanie postawiliśmy sobie zatem zbadanie systemu sił tonalnych w dwutonowych melodiach. Dla uproszczenia terminologii nazwijmy ton *G* w pramotywie *G—F—G* toniką melodyczną, *F* mieć będzie nazwę melodycznej dominanty. Musimy oznaczyć, jakie siły działają na melodię, kiedy się ona porusza między toniką a dominantą. Problem nie jest tak prosty, jak się zdaje.

Po osiągnięciu dominanty krokiem z toniki w pramotywie *G—F—G* melodia domaga się napowrót toniki. To jednak wcale nie znaczy, by melodia chciała wrócić do punktu wyjścia. Teraz bowiem ton *G* nie jest punktem wyjścia, ale celem ruchu. Melodia posuwa się z tonu *F* naprzód, a nie w tył. Procesu muzycznego, który się rozgrywa w czasie, nie można odwrócić, bo sam czas jest nieodwracalny. Pierwszy ton melodii nie równa się ostatniemu (choćby miał tę samą wysokość), bo w ostatnim tonie zawarty jest cały dotychczasowy przebieg melodii jako jego melodyczna

funkcja. Ton jako faza melodii — tylko w tym sensie mówimy tu o tonach — jest pewną wysokością (barwą, natężeniem etc.) plus pewna ilość funkcji (ton bez funkcji istnieje tylko dla akustyki, ale nie dla muzyki; może być jedynie pomyślany jako jej materiał). Funkcje powstają ze związków. Żeby ton końcowy mógł się stać w sensie muzycznym równy początkowemu, musiałby się pozbyć wszystkich swoich związków z innymi tonami, a przyjąć na siebie związki właściwe tonowi początkowemu. Czyli, innymi słowy, między pierwszym i ostatnim tonem nieby nie mogło się zdarzyć, musiałby to być ten sam ton w przestrzeni i czasie. Ale tak nie jest. Między *G* i *G* stoi w pramotywie ton *F* i odbywa się ruch melodyczny.

Powstaje zatem problem, czemu przy kontynuacji ruchu *G—F* poza ton *F* melodia zmienia w tym punkcie swój kierunek. Niewolno starać się „wyjaśnić" tego zjawiska mówiąc, że w tym punkcie napreżenie ustępuje miejsca odprężeniu i że to zjawisko wywodzi się z definicji muzyki jako wyrazu. My pragniemy bowiem odkryć prawa tonalne rządzące pramotywem (czyli funkcje tonów). Gdyby muzyka nie miała własnych praw, to by nie była zdolna wyrazić jakiejkolwiek treści duchowej.

Analiza pramotywu melodycznego skłania nas do twierdzenia, że w nim każdy ton ma podwójną funkcję. Proces tonalny pramotywu zależy głównie od funkcji dominanty; ona to bowiem sprawia, że ton wyjściowy melodii przekształca się także i w jej cel. Sama dominanta jest również punktem celowym ruchu początkowego i punktem wyjściowym ruchu powrotnego ku *G*.

Problem funkcji dominanty w pramotywie postaramy się rozwiązać w oparciu o przykład dominanty w europejskim systemie muzycznym.

STOSUNEK TONIKI DO OBU DOMINANT W EUROPEJSKIM SYSTEMIE MUZYCZNYM

Dla opisu skomplikowanego systemu muzycznego europejskiego byłoby lepiej przestawić siły statyczne ośrodków grawitacyjnych jako prądy sił ku nim skierowane. Chodzi tu o obraz odpowiadający nie faktom fizyczno-akustycznym, ale faktom psychologicznym, związanym ze zjawiskiem muzyki. N. p. nauka harmonii ma także za przedmiot jedynie fakty psychologiczne. Fi-

zyczno-akustyczne uzasadnienie praw harmonii [14]), nawet jeśli wydaje się ono tak trafne w wielu wypadkach, należy odrzucić ze względów zasadniczych, ponieważ opiera się ono na dwu błędnych założeniach. Po pierwsze daje ono jakoby do zrozumienia, że istnieje muzyka „naturalna", „pozaludzka", co sprzeciwia się definicji muzyki jako sztuki i wyrazu. Pod tym względem zbliża się ono do magiczno-kosmologicznej interpretacji muzyki na wschodzie, wzgl. do idealizmu Schellinga. A dalej: akustyczne uzasadnienie praw muzycznych zakłada, że europejski system muzyki — czy raczej nawet tylko durowa harmonika — jest jedynym „słusznym" wzgl. „najlepszym możliwym" systemem; temu zaś zaprzeczają fakty historyczne i etnograficzne.

W tonacji *C* płynie z górnej dominanty *G* silny prąd w kierunku *C* (stąd wrażenie zakończenia przy ruchu *G—C*). Ten sam prąd skierowuje się dalej ku dolnej dominancie *F* (przy ruchu *C—F* słabnie natomiast znaczenie *C* jako toniki na rzecz *F*). „Stosunek toniki do dolnej dominanty, który sam w sobie byłby równoznaczny stosunkowi górnej dominanty do toniki, w ramach tonacji ma inne znaczenie" [15]) stwierdza G. Güldenstein. O ile ruch z górnej dom. ku tonice jest odprężeniem, o tyle ruch z toniki ku dolnej dominancie oznaczać ma „rozproszenie" napięcia. Według (niedoskonałego zresztą) opisu Güldensteina punkt „tonika" znajduje się w równowadze pomiędzy nadmiernym i nazbyt małym naprężeniem; jest on pod tym względem podobny do spoczywającego organizmu, który ani nie ma naprężonych mięśni przez pracę, ani nie jest zwiotczały przez zemdlenie czy śmierć.

Güldenstein podkreśla słusznie dwa momenty. Rzeczywiście odczuwamy istnienie prądu płynącego od górnej dominanty ku dolnej poprzez tonikę. Dalej śledzić tego prądu w ramach jednej tonacji nie możemy; dlatego połączenie *C—F* działa na nas w pewnym sensie jako „rozproszenie" napięcia. Również słuszne jest określenie toniki jako punktu równowagi. Równowaga zakłada jednak istnienie dwóch przeciwnie skierowanych sił [16]). Pierwsza siła, o której mówiliśmy wyżej, skierowuje się od górnej dominanty, gdzie jej potencjał jest największy, ku dolnej, gdzie jej działanie, po drodze malejące coraz bardziej, całkiem zanika. To-

---

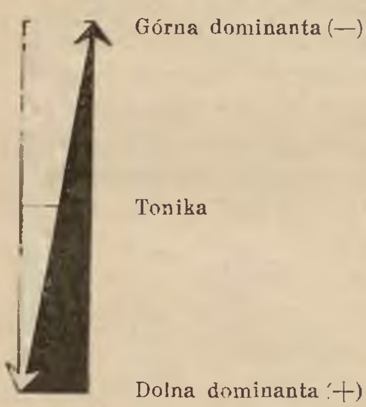
14) Ostatnio przeprowadzone w pomysłowy sposób przez Pawła Hindemitha, Unterweisung im Tonsatz, Moguncja 1937.

15) Güldenstein, Gustaw: „Theorie der Tonart, Stuttgart 1926.

16) Ob. A. Schönberg, Harmonielehre, Wiedeń 1911, str. 121 n.

nika może być jednak w melodii osiągnięta nie tylko z górnej, ale i z dolnej dominanty, które to połączenie odczuwamy też jako odprężenie. Przez analogię odczuwamy w pewnych wypadkach i w ruchu tonika-górna dominanta odprężenie, to właśnie, które Güldenstein określa mianem: „rozproszenie“ napięcia. A więc istnieje drugi prąd siły obok płynącego z górnej dominanty ku dolnej, prąd przeciwnie skierowany od dolnej dominanty ku górnej. Bezwzględna wartość obu prądów jest równa, lecz ich kierunki są przeciwne; różnicę kierunku oznaczamy na szkicu 1 przez znak plus i minus.

Na szkicu 1 szerokość strzałek symbolizuje potencjał siły w odnośnym punkcie, strzałka biała odpowiada sile ujemnej, czarna dodatniej. W punkcie „tonika“ bezwzględna wartość obu sił jest taka sama, ich działanie neutralizuje się wzajemnie; dlatego tonika jest w równowadze, dlatego jest „spoczynkiem“.



Szkic 1.

Gdy melodia opada z toniki ku dolnej dominancie, wtedy odczuwamy w niej „rozproszenie“ napięcia negatywnego, gdyż melodia porusza się równolegle z malejącą siłą negatywną. Ale równocześnie wzrasta jej napięcie dodatnie, gdyż jej ruchowi przeciwstawia się coraz większa siła o znaku +. Zależnie od okoliczności możemy w tym ruchu melodii odczuwać albo raczej rozproszenie napięcia, albo raczej jego wzmożenie. — To samo, *mutatis mutandis*, odnosi się do ruchu tonika - górna dominanta [17]).

WZAJEMNY STOSUNEK GÓRNEJ I DOLNEJ DOMINANTY

Może się zdawać, że znaczenie tonalne obu dominant powinno się nawzajem znosić, gdyż ich siły są równe, ale o przeciwnym znaku. W generacji kwint łączą się one ze sobą poprzez tonikę jakby tworząc ramiona wagi; ciężar jednego ramienia jakby dawał

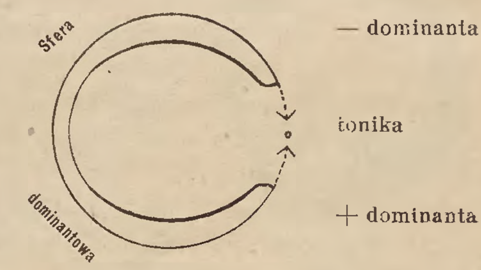
[17]) Tę samą myśl wyraża Hans Mersmann (Musiklehre, Berlin 1929, str. 10), mówiąc o siłach „ekspanzywnych“ i dośrodkowych („centrypetalnych“).

się zrównoważyć ciężarem drugiego, przez co ich działanie jest zneutralizowane.

Tak jednak nie jest, choćby tylko z dwóch powodów. Przy równoczesnym zabrzmieniu obu dominant w muzyce harmonicznej nie tylko ich działanie tonalne nie słabnie, ale owszem, ucho domaga się ze zwiększoną natarczywością nadejścia toniki. A po drugie — z definicji toniki, jako punktu równowagi w systemie sił przeciwnie skierowanych, wynika konieczność istnienia dwóch dominant a nie jednej. Dopiero gdy istnieją w systemie obydwie dominanty, wtedy może istnieć tonika. Pierwsza dominanta domaga się w pierwszym rzędzie istnienia drugiej dominanty, a toniki mogą się domagać tylko obie dominanty równocześnie (jak to widać na szkicu 1). *Nie może istnieć żadna prostsza struktura tonalna niż tonika otoczona przez dwie dominanty* (które zwiemy dolną i górną).

Ponieważ współbrzmienie obu dominant wzmaga napięcie ku tonice i ponieważ nie da się pomyśleć istnienie jednej dominanty bez drugiej w systemie tonalnym, przeto obie dominanty muszą tworzyć w rzeczywistości jedną całość. Wszystkie tony górnej i dolnej dominanty stanowią jedną i tę samą sferę dominantową; z tonalnego punktu widzenia dominanty „górna“ i „dolna“ są nierozdzielnym fenomenem dominanty, są jedną jedyną dominantą [18]).

Na nowo uciekamy się do szkicu, by uplastycznić naszą myśl. Punktowi „tonika“ przeciwstawiona jest sfera dominanty o kształcie i właściwościach pólkolistego magnesu. Z obu biegunów promieniuje siła magnetyczna o tym samym potencjale, ale o przeciwnym znaku. Tonika leży między biegunami w punkcie, gdzie działanie obu sił wzajemnie się znosi. Z punktu widzenia toniki istnieją jakby „dwa magnesy“: północny i po-



Szkic 2.

---

18) Bliski tej myśli jest Hermann Erpf, kiedy mówi, że — mimo przeciwieństwa obu dominant w rodzaju ich napięcia ku tonice — mają one coś ze sobą wspólnego, coś co można nazwać „dominantowością“ („das Dominantische“; Studien zur Harmonie und Klangtechnik, Lipsk 1927, str. 19; por. również str. 41 nn.)

łudniowy. Ale dla stojącego z boku jest tylko jeden magnes o dwóch biegunach. Można rozmiary magnesu zredukować dowoli, aż do jednego punktu nawet; ale zawsze będzie on miał dwa bieguny i zawsze pomiędzy nimi istnieć będzie punkt równowagi sił, punkt toniki.

Porzucając dalsze porównanie dominanty do magnesu podkreślamy ponownie te dwa ważne podobieństwa obu zjawisk: oba są nierozdzielną jednością, którą poznajemy jako syntezę dwóch przeciwnych działań; w obu wypadkach rozmiary zjawiska mogą ulegać zmianie, co jednak nie wpływa na ich istotę.

Oznaczmy symbolicznie sferę dominantową jako *G—H—D—F—A—C;* usuńmy np. po jednym tonie z obu stron tej sfery. W tym, co zostanie *(H—D—F—A)* istnieją nadal „obie“ dominanty, górna i dolna. Nawet tylko w dwóch tonach *D—F* istnieją one nadal. Idąc dalej widzimy, że w sprzyjających okolicznościach każdy ton, który nie jest toniką, może być odczuty i jako górna i jako dolna dominanta. Tak nawykliśmy do słuchania akordów, że przy słuchaniu monodii mamy tylko słabe przeżycia tonalne; dlatego jest nam trudno zrazu uzmysłowić sobie fakt, że pojedyńczy ton może łączyć w sobie funkcje obu dominant. Ale jeślibyśmy mieli sharmonizować w *C*-dur w najprostszy sposób melodię *E—F—F—E*, wówczas obralibyśmy instynktownie kolejno harmonie toniki, dolnej dominanty, górnej dominanty i toniki (kadencja autentyczna) [19]. A zatem odczuwamy tu *F* kolejno jako dolną i jako górną dominantę (wzgl. odwrotnie).

W motywie melodycznym o trzech tonach: tonika — inny ton — tonika ton środkowy *musi* być pojęty zrazu jako jedna dominanta, która melodię ku sobie przyciąga, a następnie jako druga dominanta (o przeciwnym znaku), która melodię napowrót skierowuje ku tonice.

Nazwy „górna“ i „dolna“ dominanta nie są nawet dla harmonii szczęśliwie utworzone — a cóż dopiero dla jednogłosowości! Ale dla wygody zachowujemy je w naszych rozważaniach, rezerwując nazwę dominanty dolnej dla tej funkcji dominanty, w której działa ona przyciągająco na melodię będącą w punkcie toniki; natomiast jako dominanta górna pozwala ona melodii ulec przyciąganiu punktu toniki.

---

19) Mersmann, Musiklehre, str. 13.

W europejskiej wieloglosowości nawykliśmy widzieć pewne tony i akordy zawsze w świetle dolnej dominanty, inne zawsze w świetle górnej. Dlatego skłonni jesteśmy wierzyć, że istnieją dwie dominanty odmienne w swej istocie i związane z innymi tonami. Jest to pogląd niesluszny. Są tylko dwa akordy, które dla praktycznych celów nauki harmonii nazwano górną i dolną dominantą. W rzeczywistości istnieje tylko jedna dominanta o dwóch „obliczach". Każdy akord i każdy ton, który odczuwamy jako dominantę ma mniej lub więcej oba oblicza; zależnie od kontekstu widzimy w nim raczej jedno lub raczej drugie oblicze.

PROCES TONALNY W PRAMOTYWIE

Przenosząc osiągnięte w poprzednim ustępie rezultaty na teren struktury tonalnej pramotywu ustalamy, że przy osiągnięciu dominanty przez melodię idącą ku niej od toniki jest ona odczuta jako dolna dominanta. Gdy melodia opuszcza ton środkowy, wtedy jest on odczuwany jako górna dominanta. Proces przemiany jednej dominanty w drugą w pramotywie *GFG* odbywa się „wewnatrz" tonu *F*.

Po raz ostatni uciekamy się do szkicu (nr. 3), który powstaje z nałożenia na siebie dwóch szkiców poprzednich.

„Obie" dominanty są połączone w jednym tonie. Wypływają z niego dwa prądy sił w przeciwnym kierunku i przebiegając okręg koła docierają, przy stałym zmniejszaniu się ich potencjału aż do zera, spowrotem do dominanty. Tonika leży tam, gdzie się obie siły nawzajem równoważą.



Szkic 3.

Przebieg melodii jest następujący: Wychodzi ona z toniki w kierunku wskazówek zegara (ten kierunek symbolizuje upływ czasu, jak w notacji ruch ku prawej stronię) idąc wraz z malejącymi siłami negatywnymi (biała strzałka) przeciw rosnącym siłom pozytywnym (czarna strzałka). Odczuwa się napięcie melodyczne (i ewent. rozproszenie napięcia w stosunku do negatywnej siły). Napięcie pozytywne jest najsilniejsze przy osiągnięciu dominanty, pojętej i odczutej jako dolna dominanta. Dominanta posiada

jednak, jak powiedziano, dwa „oblicza". Widziana z jednej strony jest dolną, widziana z przeciwnej strony jest górną dominantą. Inaczej mówiąc: górna dominanta jest odwrotną stroną dolnej. Przy kontynuacji ruchu melodii dostaje się ona w sferę działania silnego prądu górnodominantowego (negatywnego, biała strzałka), który jej ułatwia dalszą drogę ku tonice. W melodii odczuwa się odprężenie w stosunku do negatywnej siły i nieznaczne naprężenie siły pozytywnej. W pewnym punkcie odprężenie siły negatywnej staje się równe rosnącemu natężeniu pozytywnemu: melodia dotarła do punktu równowagi sił. Jest to „przestrzennie" ten sam punkt, od którego ruch się zaczął. Ale teraz stał się on pełnowartościową toniką jako cel ruchu melodycznego. Obieg okręgu tonalnego skończył się, pramotyw jest zamknięty.

ZESTAWIENIE FUNKCJI TONÓW W PRAMOTYWIE

Osiągnięte dotychczas wyniki możemy sprecyzować i zestawić w następujący sposób:

Punkt początkowy G.	*Funkcja tonalna:*	Tonika, odczuta jako jeden biegun w stosunku do bieguna przeciwnego, jako pierwsze oppositum w stosunku do drugiego oppositum, czyli wreszcie jako górna dominanta w stosunku do dolnej dominanty.
	Funkcja melodyczna:	Wyjściowy punkt ruchu.
Środkowy ton F.	*Funkcja tonalna:*	Dolna dominanta.
	Funkcja melodyczna:	Cel ruchu melodii.

„Wewnątrz" tonu środkowego F dokonuje się przemiana funkcji:

Środkowy ton F.	*Funkcja tonalna:*	Górna dominanta.
	Funkcja melodyczna:	Wyjściowy punkt ruchu powrotnego.

Te dwie pary funkcji tonu F można streścić następująco:

F jest tonalnie — dominantą,
a melodycznie — punktem przełomowym łuku melodii.

Końcowy ton G. *Funkcja tonalna:* Tonika jako ostatecznie osiągnięty punkt równowagi, czyli jako właściwa tonika.
Funkcja melodyczna: Cel ruchu melodii.

MOTYWY SKRÓCONE

Wyżej podany opis praprocesu muzycznego ma znaczenie dla każdego rodzaju muzyki. Prostszy proces nie może istnieć. Pojedyńczy ton nie jest muzyką, ale może mieć „uzdolnienie" do muzyki, jeśli jest pomyślany w stosunku do opisanego schematu. Gdy jakiś dowolny ton odczuwa się jako dominantę, znaczy to, że odnosi się go do dwóch tonik (toniki jako początku i jako końca ruchu melodycznego) i pojmuje się go jako punkt przejściowy choćby realnie nie było wykonanego ruchu z toniki do toniki. A więc na początku motywu może stanąć dominanta (pojęta jako „faza melodii"). Najprostszy motyw może się wtedy pozornie składać tylko z dwóch tonów (dominanta-tonika).

Niema ruchu melodycznego bez przeżycia napięcia i odprężenia. Niema napięcia w melodii bez istnienia tonalnych ośrodków sił (ich rozmieszczenie w przestrzeni tonalnej jest zagadnieniem drugorzędnym). A więc „przedtonalne" stadium muzyki, którego istnienie zakłada ewolucjonistycznie pojęta muzykologia porównawcza, jest nie do pomyślenia, nawet jeśli ośrodki sił tonalnych mają w danym wypadku nieustaloną wysokość[20]).

ETOS I TEKTONIKA W PRAMOTYWIE

Funkcja początkowego *G* jest odmienna od *G* końcowego, gdyż, jak powiedziano, o funkcjach tonu decyduje zarówno jego położenie

---

[20]) Terminu „przedtonalność" można natomiast użyć z pewnym uzasadnieniem w stosunku do niektórych dzieł muzyki nowoczesnej, a mianowicie w stosunku do kompozycji zbudowanych według techniki dwunastopółtonowej A. Schönberga. Istotną cechą tej techniki jest dążenie do uniemożliwienia, do odsunięcia „w nieskończoność" (poza ramy utworu), wytworzenia się centrum tonalnego, którym w pramotywie jest ton końcowy. A więc każdy taki utwór rozgrywa się w czasie, w którym „jeszcze" nie nastąpiło skrystalizowanie się tonacji. Przenosząc to zjawisko na teren pramotywu w tonacji głównej rzecby można, że rozgrywa się on „między tonem początkowym a dominantą".

w przestrzeni jak i w czasie. Ton początkowy jest postawiony jak teza, dominanta przeciwstawia mu się jako antyteza. W tej antytezie zawarte są oba przeciwieństwa, które porównaliśmy do biegunów magnesu: promieniowanie sił o przeciwnych znakach. Te siły wprowadzają do melodii napięcie, które domaga się odprężenia. Pojawia się ono w postaci tonu końcowego, mającego jakby charakter syntezy.

Ton początkowy sam w sobie oznacza czysty, martwy „byt". Jeśli go jednak odniesie się do drugiego tonu o sprężonym ładunku przeciwnych sił, wówczas odczuwamy go przez kontrast jako spokój niezadowalający w swej martwocie, jako bierność wyzywającą. Staje się on wtedy punktem wyjściowym ruchu; funkcję tę zawdzięcza on nie samemu sobie, ale swemu stosunkowi do dominanty. Dlatego równie słusznie można powiedzieć, że jest on pierwszym oppositum do drugiego oppositum, jak i że symbolizuje on martwy byt. Ze syntezy „martwoty" tonu pierwszego i ładunku dynamizmu wprowadzonego do melodii przez dominantę wynika równowaga sil (ton końcowy). Utrzymanie równowagi przez ton końcowy jest zewnętrznie też spokojem, ale jest to spokój czujny, uzyskany przez walkę i przezwyciężenie. Znaczenie muzyczno-etyczne tonu końcowego jest więc zupełnie inne niż znaczenie tonu pierwszego.

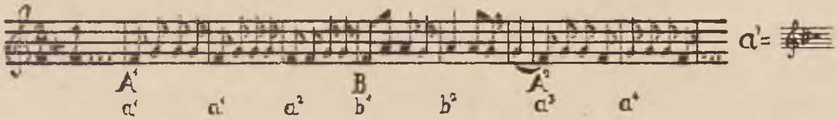
W procesie muzycznym T^1—D—T^2 zawarty jest także zalążek formy tektonicznej, a mianowicie trzyczęściowej formy pieśni A^1—B—A^2 (teza - antyteza - synteza). Pojęcie, jakoby ta forma była cechą wyższych kultur muzycznych [21]) opiera się na niezrozumieniu istoty praprocesu muzycznego. Forma ABA jest właśnie dana przez istotę muzyki i musi być uznana za najbardziej samą przez się zrozumiałą strukturę tektoniczną. W oddaleniu od tej formy (np. ku formie pieśni dwuczęściowej) należy dostrzegać nie znamię prymitywizmu danego stylu muzycznego, ale właśnie pewnego rodzaju „wynaturzenie" muzyki (a więc jej komplikację, racjonalizację, „postęp").

W muzyce Eskimosów napotykamy formę A^1 B A^2 na każdym kroku, zarówno w strukturze całości melodii, jak i jej fragmentów; za każdym razem jednak forma ta jest urzeczywistniona w inny sposób. Oto drobny przykład:

---

21) Twierdzi tak np Szabolcsi, Five-Ton Scales and Cvilisation, Acta Musicologica 15 (1943), str. 31 n.

(Kolekcja Gabusa, nr. 23).



Przykład 5.

A¹ = drobne wartości metryczne (ósemki), ruch wstępujący *(teza)*.
B = większe wartości metr. (ćwiartki i dublety), przeważnie opadający ruch *(antyteza)*.
A² = ósemki jak w A¹, opadający ruch jak w B *(synteza)*.

Poboczna tonacja.

OKREŚLENIE RÓŻNICY PŁASZCZYZN TONALNYCH

Proces muzyczny może się rozgrywać w wielu płaszczyznach tonalnych. Dany ton może zależeć nie tylko wprost od toniki, lecz także za pośrednictwem innego tonu, który jest „toniką drugiego rzędu" (według terminu Güldensteina). Przykład: w harmonii akord stopnia II wiąże się z toniką za pośrednictwem akordu stopnia V, jako toniki drugiego rzędu, która ze swej strony zależy wprost od akordu tonicznego (określeń w rodzaju „zamienna dominanta" itp. nie używamy tu świadomie).

W dwutonowych melodiach eskimoskich może w pewnych wypadkach ton *F* być użyty jako tonika drugiego rzędu, a *G* jako dominanta drugiego rzędu; taki wypadek zachodzi w melodii kupletu. Kuplet jako całość rozgrywa się na innej płaszczyźnie tonalnej niż refren. Jego tonację nazywamy dla krótkości niezbyt słusznym, ale zwięzłym terminem „tonacji pobocznej".

PRZEBIEG NAPIĘĆ W TONACJI POBOCZNEJ

W tonacji pobocznej tony nie tracą swych głównych funkcji tonalnych; natomiast funkcje melodyczne przenoszą się z *F* na *G* i odwrotnie. Punkt wyjściowy leży tu więc w *F*, melodia wychodzi z tego tonu i wraca do niego po przebiegnięciu całego okręgu tonalnego (szkic 3).

Dzięki wielkiej sile, zawartej w *F* jako w dominancie melodia jest „wypchnięta" z tego punktu z wielką energią. Dynamicznym

celem melodii jest odprężenie. Można sobie wyobrazić tę melodię na podstawie szkicu nr. 3, jako przebiegającą tylko po czarnej strzałce. W melodii objawia się siła jedynie subdominanty (siła „plus"), siła ujemna, siła górnej dominanty jest jakby ignorowana. Dlatego *G* nie może się stać toniką; tonika jako punkt równowagi domaga się istnienia dwóch sił przeciwnie skierowanych. *G* nie jest dla melodii punktem oparcia, leży on tylko „gdzieś" na odcinku, na którym dokonuje się zamierzone przez melodię rozladowanie sił dominantowych.

Ale działanie ignorowanej siły ujemnej nie da się usunąć. Powoduje ona, że po przekroczeniu *G* odprężenie napięcia tonalnego melodii ustępuje miejsca rozproszeniu napięcia. Choć *G* nie ma w melodii kupletu funkcji toniki, to jednak jest ono odczuwane jako „dostateczne" odprężenie, jako normalne napięcie (por. ustęp o stosunku toniki do obu dominant w europ. systemie). Po przejściu poza punkt *G* siły melodii maleją coraz bardziej, a nikną zupełnie przy dojściu spowrotem do *F*. *F* jest ostatnim osiągalnym punktem, dalej siła subdominanty nie sięga. Ale w tym punkcie graniczy z całkowitym osłabieniem największe natężenie sił dominantowych tego samego znaku. Wystarczy melodii dotknąć tego punktu, by znów znaleźć się w posiadaniu pełnego potencjału świeżych sił. Więc znów zaczyna się z wielką energią nowy motyw i znów jego energia zostaje roztrwoniona.

W tonacji pobocznej napotykamy więc motywy dziwnego rodzaju. Niema w nich gry napięcia i odprężenia tonalnego, jest tylko odprężenie tonalne. Zaopatrzenie w nowy potencjał dokonuje się w punkcie *F* w wewnętrznym procesie, który odbywa się przy poruszeniu tego tonu przez melodię i który da się wyjaśnić tylko przez fenomen dominanty. Melodia kupletu jest rozładowaniem momentów napięcia wprowadzonego do melodii tonacji głównej przez dominantę.

Stąd też pochodzi, że im mniej silne są więzy tonalne, hamujące ruchy melodii kupletu, tym większe znaczenie uzyskuje w niej moment czysto linearny. Melodia ta nosi w sobie zadatki rozszerzenia dwutonowej skali. Ale że melodia tonacji pobocznej jest tylko uzewnętrznieniem sił dominantowych, więc wszystkie nowe tony utworzone przez nią *(c", a' b' ew. fis')* mają funkcję dominanty; są one skrystalizowaniem siły wypromieniowanej przez dominantę.

FUNKCJE TONÓW W TONACJI POBOCZNEJ

Tonacja poboczna napozór nie jest samodzielna. Bez tonacji głównej nie ma ona jak gdyby sensu, bo wtedy trzeba by było uznać *F* za tonikę. A to jest niemożliwe, bo F nie jest punktem równowagi pomiędzy przeciwnie skierowanym silami. Rola tonalna F nie da się ustalić pozornie na podstawie tonacji pobocznej. Tę samą trudność napotykamy przy *G*. Ton ten może być mianowicie użyty przez melodię kupletu, jako punkt wypoczynku, może nawet stanowić zastępczo punkt końcowy. Trudno jest wyjaśnić te zjawiska z punktu widzenia samej tylko tonacji pobocznej.

Nie dajmy się jednakże zwieść przez bieg naszych rozważań, w których najpierw badaliśmy tonację główną, a potem poboczną (stąd pochodzi nieuzasadniona objektywnie nazwa tonacji „pobocznej"). Bezstronnie musimy stwierdzić, że melodie w obu tonacjach opierają się o ten sam system tonalny. Teoretycznie (choć nie praktycznie) z obu rodzajów tonacji można równie dobrze odczytać ten system. Z chwilą gdy zaistniała możliwość stworzenia tonacji głównej, mogła również powstać tonacja poboczna — i naodwrót. Pierwszy śpiewający człowiek mógł równie dobrze zacząć i skończyć melodię na tonice, jak i na dominancie. Możemy sobie łatwo wyobrazić takie całkowicie samodzielne melodie, które by się opierały na subdominancie jako na pozornej tonice (konkretny przykład jest przytoczony w przypisku 24).

A zatem musimy stwierdzić, że muzyka w swojej najprostszej, nie dającej się pod żadnym warunkiem zredukować formie, operuje d w o m a t o n a m i; z nich od samego początku mogą się wyłonić d w i e p ł a s z c z y z n y t o n a l n e o odmiennym charakterze. Tym ostatnim odpowiadają dwa odmienne pramotywy (każdy złożony z trzech kolejnych tonów, np. *GFG* i *FGF*). Pomiędzy tony każdego z pramotywów rozdzielone są c z t e r y f u n k c j e t o n a l n e (w obu pramotywach takie same) i c z t e r y f u n k c j e m e l o d y c z n e (przypadające w każdym z dwóch pramotywów na przeciwne tony).

Takie jest bogactwo środków wyrazu, które dane jest muzyce już w samym jej zalążku.

E T O S

Ruchy melodii kupletu dążą zdecydowanie naprzód; ale to, co chcą osiągnąć, jest rozproszeniem sił, jest — obrazowo mówiąc —

„samobójstwem“ melodii. Po wyczerpaniu sił wraca melodia tam, skąd wyszła, wyczerpana, ale nie uspokojona. Ruch jej ustaje nie przez osiągnięcie równowagi, tylko przez brak energii. Ostatni ton jest „rezygnacją“ z dalszego ruchu; jego wartość muzyczno-etyczna jest zatem negatywna w porównaniu z wartością tonu początkowego, który wprowadził sprężony, natarczywy ruch. W tym leży „tragizm“ melodii kupletu, tragizm, pojęty jako znamię działania zapamiętałego ale bezcelowego, „desperackiego“ w pewnym sensie.

Natomiast melodia refrenu (tonacja główna) dąży do zwycięskiego pokonania oporów (ob. wyż. „Etos i tektonika w pramotywie“). Chcąc nazwać jej etos pojęciem analogicznym do „tragizmu“, możemy określić go jako „heroiczny“, o ile za działanie heroiczne uznamy podjęcie walki z przeciwnościami dla osiągnięcia nowych, wyższych wartości. Oba określenia są napozór nazbyt podniosłe w odniesieniu do dwutonowych melodii. Ale pamiętajmy, że mówimy tu o praformie sztuki muzycznej w ogóle; wolno jest w tym zalążku wszystkich form muzycznych doszukiwać się i ich treści duchowej, a znalazłszy ją, wolno nam nazwać ją właściwym imieniem. Nasze twierdzenia opieramy zresztą na badaniu bogatego, istniejącego realnie stylu muzycznego. Odnoszą się one nie tylko do konkretnych melodii dwutonowych, ale także do melodii o bardziej rozbudowanej skali. Do tych ostatnich wrócimy jeszcze w jednym z dalszych ustępów.

W Y N I K I

Po zamknięciu właściwych rozważań pozostają nam jeszcze dwa zadania: zestawienie osiągniętych wyników z rezultatami dociekań teoretyków muzyki i opisanie, w jaki sposób objawia się przeciwieństwo dwóch płaszczyzn tonalnych w melodiach eskimoskich wielotonowych.

a. Teoria muzyki a prafenomen muzyczny.

Nasz tok myśli zależał w znacznym stopniu od energetycznego pojmowania muzyki. Dlatego obieramy za przedmiot dyskusji dzieła dwóch reprezentantów tego kierunku estetyki: Hansa Mersmanna i Augusta Halma.

Mersmann (w swej „Musiklehre“, cytowanej wyżej) opisuje na str. 3 i 4 pramotyw muzyczny (w główkej tonacji, wg. naszej terminologii). Mówi on przytem zarówno o prądach sił przeciwnie skie-

rowanych jak i o tym, że forma muzyczna istnieje już w motywie-zalążku. Ale brak u niego tonalnej analizy pramotywu i brak stwierdzenia, że ton środkowy jednoczy w sobie funkcje obu dominant, chociaż jaśniejsze sformułowanie jego myśli musiałoby go do tego wniosku doprowadzić.

Główna różnica między Mersmannem a nami leży w sposobie przedstawienia zagadnienia. Opisuje on „powstanie" muzyki z ekspanzywnej siły „żywego' tonu, posługując się przytem niemal wyłącznie mglistymi i obrazowymi terminami, które muszą prowadzić do nieporozumień. Myśmy natomiast wyszli od badania gotowego pramotywu, ponieważ poza nim muzyka nie istnieje. „Żywy, w sobie noszony" ton, który jest „jądrem" i który „chce rosnąć" jest to według nas ton pomyślany i odczuty w związku z innymi tonami pramotywu (wzgl. po prostu w związku z ruchem melodii w ogóle); jest to ton pomyślany jako oppositum w dymensji bipolarnej. Dlatego domaga się on drugiego oppositum, a oba tony naraz domagają się wyrównania napięcia (tonika). Ale i drugi i trzeci ton są już w pierwszym wirtualnie zawarte od chwili, gdyśmy go odnieśli do pewnej c a ł o ś c i ruchu i dlatego pojęli go jako „oppositum".

August Halm (Harmonielehre, Samml. Göschen 120, Berlin 1920), jest w połowie drogi między Mersmannem, a nami. Według Halma musi trójdźwięk toniki wywrzeć na początku działania dominantowe (t. zn. według nas musi być pomyślany jako opozycja), co wywołuje pojawienie się subdominanty (t. j. drugiej opozycji). „Tonika (jako funkcja) nabiera dopiero na końcu, po wystarczającym przygotowaniu, poprzez przeciwieństwa znaczenia spokoju, funkcji tonu końcowego, a więc właściwego znaczenia tonikalnego" (str. 64—65; podobne myśli na str. 14, 15, 30—31, i 128). Wprawdzie Halm mówi tylko o harmonii, ale jego sformułowania dadzą się łatwo uogólnić; potwierdzają one wiele z tego, cośmy mówili o pramotywie w tonacji głównej.

Dalsze potwierdzenie znalazłem w wykładzie F. Brenna o „Podstawowych pojęciach teorii muzyki" (Fryburg szw., 1944). Padło tam zdanie (oparte na terminologii psychologii postaciowej), że przy tylko dwóch faktach poznawczych (np. dwóch tonach)ześrodkowanie (tonika) leży początkowo w idealnym centrum, a nie odrazu w jednym z dwóch tonów.

Nigdzie natomiast nie spotkałem stwierdzenia, że górna i dolna dominanta są w swej istocie jedną i tą samą dominantą, jako jej dwa przeciwne „oblicza".

W toku naszych rozważań staraliśmy się zawsze ściśle odróżnić czysto meliczne, linearne funkcje tonów od ich funkcji tonalnych, czego wymienieni wyżej autorzy nie przestrzegali. Dzięki temu udało się nam stwierdzić, że meliczna funkcja tonu „początkowego“ i „końcowego“ nie zawsze pokrywa się z funkcją tonalną „toniki“. Wyjściem i celem ruchu melodii może stać się także dominanta (w tonacji pobocznej). Motyw w tonacji pobocznej (t. zn. w tonacji subdominanty) zawiera z tonalnego punktu widzenia tylko odprężenie napięć i nie posiada wcale toniki.

Problem tonacji pobocznej nie doczekał się po dziś dzień nigdzie omówienia (o ile mi wiadomo). A przecież nie jest ona tylko produktem teoretycznych spekulacji, ale istnieje realnie np. w melodiach Eskimosów. Być może, że rola tonacji pobocznej, t. zn. pojmowanie subdominanty jako pozornej toniki melodycznej, jest w dziejach stylów muzycznych w muzycznej typologii (ob. przyp. 24) większa, niż się napozór wydaje.

Odkrycie istnienia tonacji pobocznej ma teoretycznie wielkie znaczenie. Pokazuje się bowiem, że z pramotywu o formie kadencji autentycznej, (z której Halm, Mersmann i in. wywodzą całą muzykę) nie da się wyprowadzić wszystkich zjawisk muzycznych. Obok prakadencji autentycznej istnieje bowiem równorzędnie druga prakadencja oparta na subdominancie.

b. Wielotonowe melodie eskimoskie

Styl muzyczny Eskimosów Karibu jest rozwinięty organicznie [22]), co się objawia m. in. tym, że nie istnieje konieczność wytłumaczenia jakichkolwiek jego cech wpływami obcymi. Odrębność muzyki Eskimosów i sposobu jej wykonania od analogicznych zjawisk u ich sąsiadów Indian, jest zresztą znana oddawna etnologom muzyki [23]). Z tego względu, jak i ze względu na wyniki naszych analiz na początku niniejszej pracy, możemy uznać za pewne, że

---

[22]) Studium o zasadzie struktury organicznej w muzyce jest w toku opracowywania. Struktura taka, właściwa z jednej strony utworom klasycznym (średni Beethoven!) a z drugiej stylom muzycznym czystym, objawia się przez podporządkowanie całości utworu i wszystkich jego oddzielnych części jednemu prawu. Cokolwiek w danym utworze badamy — linię melodii, przebieg napięć tonalnych, charakter impulsów dynamicznych, rytmikę, strukturę wielogłosowości itp. — zawsze dochodzimy w końcu do tej samej, wspólnej formuły zasadniczej.

[23]) Musikwissenschaft u. Kulturkreislehre (ob. wyż.)

w wielotonowych melodiach Eskimosów Karibu działają te same i tylko te same prawa muzyczne, które obserwowaliśmy w melodiach dwutonowych. Melodie wielotonowe przedstawiają jednakże tę dogodność, że w nich obraz kontrastów między melodiami w tonacji głównej i pobocznej jest o wiele wyrazistszy i pełniejszy.

Byłoby więc rzeczą celową wymienić w formie jak najzwięźlejszej te przeciwieństwa melodii w dwóch odmiennych tonacjach, które pojawiają się w wyraźnej postaci dopiero w utworach wielotonowych, ale które muszą być potencjalnie zawarte już w pramotywach. Twierdzeń poniższych nie możemy na tym miejscu udowadniać; opierają się one na wynikach szczegółowych analiz przeprowadzonych w mojej pracy o pieśniach tanecznych Eskimosów; praca ta nie doczekała się jeszcze druku.

W melodii kupletu (tonacja poboczna) napotykamy:	W melodii refrenu (tonacja główna) napotykamy:
1. Linie asymetryczne,	1. Linie symetryczne i ogólną proporcjonalność profilu.
2. Silną linearną dążność do (nieosiągalnego) punktu w przestrzeni tonalnej.	2. Niemal całkowity brak dążności linearnej.
3. Przewagę interwałów tercji i kwinty.	3. Kwartę, jako główny interwał strukturalny.
4. Ogólny charakter niespokojny, naprężony, „zaczepny", chęć opozycji [24]).	4. Charakter zrównoważony, wynikający z „aprobaty" stosunków tonalnych [24]).

[24]) Jest zastanawiające, jak bardzo stosunek melodyki refrenu do melodyki kupletu przypomina różnice dzielące od siebie pierwszy i trzeci typ muzyczny od typu drugiego w nauce o typach melodii W. Danckerta. Np. w opisie II-go typu czytamy: „Twórca pojmuje je (siły świata otaczającego) przede wszystkim jak opory, a jego etos osobisty rozpala się na ich przełamywaniu (...)"; w melodii widać „nastawienie agresywne, parcie ku celowi" itd. (Ursymbole melodischer Gestaltung, Kassel 1932, str. 194); wspięcie melodii ku górze „zamyka w sobie coś nieosiągniętego i nieosiągalnego, coś, co sięga ponad samo siebie" (Wandernde Liedweisen, Archiv für Musikforschung, 2 (1937), str. 10). Natomiast o trzecim typie pisze Danckert np. w ten sposób: „Główny prąd melodii jest opadający, zagęszczający ruch przemierza przestrzeń oplatając wyraźnie oznaczony środek przestrzeni linią wahadłową, przyczem kwarta (tetrachord) jest zasadniczą miarą każdego określonego odcinka". (Grundriss der Volksliedkunde, Berlin 1939, str. 8). Opis pierwszego typu również bardzo przypomina cechy melodyki refrenowej.

Powstaje pytanie, czy właściwą praformą typów I i III — według nomenklatury Danckerta — nie jest melodia w „tonacji głównej"? Czy typ II nie

5. Położenie nacisku na grze napięć melodycznych.	5. Położenie nacisku na statycznym motywie świadomego rozplanowania linii melodii.
6. Uzależnienie funkcji tonów głównie od ich położenia w przestrzeni tonalnej (od ich odległości od tonu podstawowego *f*‘).	6. Uzależnienie funkcji tonów głównie od ich położenia w motywie, a więc od czasu, w którym się pojawiają (np. środkowe *g*‘ w motywie *f*‘—*a*‘—*g*‘—*f*‘—*g*‘ nie ma funkcji toniki, bo łuk wypukły *f*‘—*a*‘—*g*‘ nie został jeszcze zrównoważony łukiem wklęsłym *g*‘—*f*‘—*g*‘).

Z kupletu i refrenu składa się całość strofy. Melodia wychodzi z chwiejnego środka *g*‘, rozwija w kuplecie myśl subdominantową, przyczem *f*‘ jest pojmowane coraz silniej jako owa subdominanta, w której to funkcji jest ono silnie spokrewnione z *c*‘‘. Refren zaczyna się od przemianowania *f*‘ na górną dominantę — w tej funkcji *f*‘ spokrewnia się z *d*‘ — i w ruchu coraz spokojniejszym wypracowuje tonikalną funkcję tonu *g*‘, który pojawia się na końcu jako znaleziony środek. Cała strofa nie jest niczym innym, jak tylko rozwinięciem prafenomenu muzycznego w tonacji głównej, który także i u nas, jako kadencja autentyczna, decyduje o formie większości utworów muzycznych.

---

opiera się na przyjęciu subdominanty za melodyczną tonikę („tonacja poboczna"?) Chwilowo uchylamy się od odpowiedzi na te pytania. Należy tylko stwierdzić, że istnieje cała stosunkowo wysoka kultura muzyczna eskimoska w Grenlandii, w której występują melodie w tonacji pobocznej jako całkowicie samodzielne twory (t. zn. są tam same „kuplety" bez refrenów), tworząc główną formę muzyczną. Melodia w tonacji pobocznej, która pomija główne funkcje tonalne poszczególnych tonów i opiera się na subdominancie jako na pozornej tonice, jest więc fenomenem rzeczywiście istniejącym. (Głównym źródłem dla poznania grenladzkiej muzyki jest: Thuren, Hjalmor: On the Eskimo Music in Greenland, Melddeleiser om Grenland 40, Kopenhaga 1911 i 1924; w świetnym zresztą dziele Thurena brak jeest analizy tonalnej muzyki grenlandzkiej).

Referaty dotyczące poruszonej tu typologii muzyki (Rutz-Nohl-Becking-Danckert) znajdują się w: Bücken, Ernst: Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, Poczdam 1929, str. 28—32, i w: Danckert Werner, Ursymbole (itd.), str. 13—15.

POSŁOWIE

Należy przypomnieć na zakończenie, że podana wyżej teoria dwutonowych melodii opiera się na muzyce Eskimosów i że w pierwszym rzędzie do niej się w pełni stosuje. Ale pod wielu względami wyrasta ona ponad ten styl i przyczynia się do poznania istoty fenomenu muzycznego w ogóle. Rozwiązanie zagadnienia, w jaki sposób objawia się istnienie dwóch odmiennych płaszczyzn tonalnych w innych kulturach muzycznych, należy odłożyć do późniejszych prac.

DR WŁODZIMIERZ POŹNIAK (Kraków).

NIEZREALIZOWANE PROJEKTY OPEROWE MONIUSZKI

I.

Pośród uratowanych częściowo zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego zachowało się kilka libret operowych, będących własnością Sekcji im. St. Moniuszki. Większość ich pochodzi z papierów pośmiertnych po kompozytorze, jedno ofiarowała Sekcji autorka. Niektóre z nich dotyczą dzieł ogólnie znanych, kilka jednak, to teksty, którymi wprawdzie twórca *Halki* interesował się przelotnie, lecz nigdy nie zrealizował ich w postaci muzycznej. Libretta te rzucają dość charakterystyczne światło na dążenia i zainteresowania Moniuszki w różnych okresach jego życia, jak też na jego technikę tworzenia dzieł scenicznych, to też bliższe zapoznanie się z nimi może być przyczynkiem do powiększenia dorobku, tak zaniedbanych obecnie studiów nad twórczością kompozytora.

Jeszcze w czasie pobytu w Wilnie otrzymał Moniuszko libretto czteroaktowej opery *Budnik*, opracowane przez Antoniego Zaleskiego, na podstawie utworu powieściowego J. I. Kraszewskiego o tym samym tytule [1]). Jak wynika z przytoczonych poniżej faktów, inicjatorem tej pracy nie był prawdopodobnie sam kompozytor, lecz niewątpliwie librecista, nie mniej ten ostatni bez wątpienia starał się usilnie, aby temat możliwie najbardziej odpowiadał Moniuszce, w owym czasie znanemu już nie tylko we Wilnie, ale i w Warszawie. To też treść libretta jest wysoce charakterystyczna

[1]) Syg. XII B/a XIX. Zeszyt ych 18 kart formatu 27 x 22 cm., s. 2 i 4 pusta, na s. 3 spis osób. Karta tytułowa: Budnik Opera we 4-ch aktach, inną ręką: z powieści Kraszewskiego Antoni Zaleski w Wilnie, u góry: Z biblioteki St. Moniuszki — pieczątka Sekcji — z dodatkami Moniuszki 10. VIII. 1906 r., podpis prezesa Sekcji: Zahorowski.

dla zainteresowań naszego kompozytora, jego poczucia krzywdy osobistej i społecznej oraz żywej wspólnoty z ludem.

Akt I (s. 5—13) wprowadza nas do chaty ubogiego budnika[2]). Jego córka Marysia[3]), synek Maciuś i ciotka Marysi, Pawłowa[4]) oczekują przybycia gospodarza Bartosza. Na dworzu burza, — późny wieczór. Obecni skarżą się na nędzę, która im dolega, wkońcu Pawłowa namawia siostrzenicę, aby poszła na służbę do dworu, ta jednak opiera się, wiedząc, że groziłoby jej tam niebezpieczeństwo ze strony panicza (śpiew Marysi, tercet, duet). Wobec spóźnionej pory wszyscy układają się do snu. Nadchodzi Bartosz, z jego monologu dowiadujemy się, że przed laty zabił on swoją młodą żonę, która go zdradziła. Nagle wpadają do chaty strażnicy leśni i aresztują niewinnego budnika pod zarzutem dokonanej kradzieży (scena zbiorowa: chór, duet, kwintet, tercet z chórem). W II akcie (odsłona pierwsza, s. 14—16) przenosimy się do pokoju we dworze. Jan przyjmuje towarzyszy myśliwych przy pełnym kielichu. Scenę tę wypełni w większości śpiew Jana i chóru, na cześć Bakchusa i Wenery. Akcja posuwa się tu tylko o tyle, że gospodarza odwołuje służący, wzywając go rzekomo do matki. Z późniejszej jednak akcji wynika, że chodziło tu o wiadomość o usunięciu Bartosza z chaty. Teraz ojciec nie będzie mógł bronić córki przed uwodzicielem. Następna odsłona (s. 16—21) rozgrywa się znowu w chacie budnika. Po arii Marysi wchodzi Jan, proponując dziewczynie schronienie się we dworze na czas nieobecności ojca i obiecując zarazem rychłe jego uwolnienie (duet). Marysia początkowo waha się, później jednak ulega namowom, które popiera przybyła tymczasem Pawłowa; wkońcu odchodzi razem z paniczem. Przez chwilę zostaje na scenie sam Maciuś (scena 3), niebawem jednak pojawiają się budnicy, którzy dowiedziawszy się od dziecka o nieszczęściu Bartosza, postanawiają swego towarzysza uwolnić z więzienia (scena 5).

Pierwsza odsłona III aktu (s. 32—36) przedstawia uwolnienie Bartosza przez budników, którzy udowodnili jego niewinność i teraz opowiadają mu o losie córki (scena 1: Bartosz sam, scena 2: Bartosz i chór). W drugiej odsłonie tego aktu (s. 25—31) znajdujemy się w puszczy przed chatą budnika. Marysia obłąkaną powraca do ojca. Jan szczerze żałujący swego postępku i kochający teraz prawdziwie, odprowadza ją (scena 1). Drugą scenę wypełnia rozmowa Marysi z ojcem, zakończona śmiercią dziewczyny. Odsłonę zamyka tercet Pawłowej, Bartosza i Maciusia, po czym budnik bierze zwłoki córki i oddala się, by je pochować w lesie. Akt IV (s. 32—36) rozgrywa się w puszczy. Nad otwartym grobem Marysi modlą się budnicy, wtem słychać za sceną sygnał trąbki myśliwskiej zabłąkanego w boru Jana. Bartosz odpowiada mu na swojej trąbce i w ten sposób kieruje go

---

[2]) Budnikami nazywano mieszkańców bardzo ubogich chat (bud). Nie należeli oni do stanu chłopskiego, gdyż pochodzili ze szlachty.

[3]) W spisie osób jej imię brzmi pierwotnie Julisia, podobnie, jak u Kraszewskiego (Julusia).

[4]) U Kraszewskiego jest Pawłowa bratową Bartosza.

do siebie. Gdy uwodziciel podchodzi do mogiły swojej ofiary, stary budnik kładzie go trupem ze swojej strzelby. Libretto zamyka chór budników.

Tekst Zaleskiego, mimo niewątpliwie dramatycznego tematu, nie posiada nawet przeciętnej wartości scenicznej. Wiele fragmentów należałoby skrócić, inne wręcz skreślić. Jako libretto operowe musiałby ulec gruntownej rekonstrukcji.

W stosunku do opowiadania [5]) Kraszewskiego jest dramat Zaleskiego syntezą zrozumiałą ze względu na potrzeby sceny. Wszelkie postacie drugoplanowe zostały usunięte, akcja zaś uproszczona do zasadniczych konturów. Spowodowało to, tak często w librettach spotykane naiwności i przejaskrawienia szczegółów, nieumotywowanych należycie. Jest to wynikiem niedoświadczenia autora w stosunku do wymagań sceny operowej. W librettach operowych mamy do czynienia ze skrajnym przykładem zjawiska spotykanego w sztukach scenicznych, dającego się określić jako „redukcja w czasie". Rozwiązanie tego problemu w sposób logiczny i uzasadniony psychologicznie nasuwa autorowi znaczne trudności, gdyż w operze niema czasu na obszerniejsze umotywowanie wielu czynników konstrukcyjnych. Pod tym względem autor dramatu mówionego jest w znacznie lepszym położeniu, nie mówiąc już o twórcy powieści, zupełnie wolnym od tego ograniczenia.

Z powodu nieumiejętnego rozwiązania tego zagadnienia w *Budniku* Zaleskiego, cała sprawa uwięzienia Bartosza staje się mało prawdopodobna i niejasna. W powieści jest ona przedstawiona całkiem logicznie przez wprowadzenie osoby karczmarza koniokrada, który z zemsty oczernia Bartosza. W libretcie wina spada dodatkowo na Jana, który w ten sposób staje się w jeszcze większym stopniu operowo przejaskrawionym „czarnym charakterem". W tym świetle jeszcze mniej oczekiwanym momentem jest jego nagła skrucha. U Kraszewskiego zamach Bartosza na uwodziciela odbywa się podczas polowania, a Jan zostaje tylko ciężko ranny i po ciężkiej chorobie odmienia swój hulaszczy tryb życia. Tego rodzaju zakończenie wydało się librecíście zamało efektowne, wobec tego zmienił je w sposób odpowiadający bardziej potrzebom sceny, w nagromadzeniu jednak środków stanowczo przebrał miarę. Podobnie jak scena końcowa nad grobem Marysi, tak i zamiar zabójstwa córki w akcie pierwszym, są dodatkami Zaleskiego, mającymi na celu

---

5) Kraszewski nazwał swój utwór nie powieścią, lecz opowiadaniem.

jedynie danie publiczności dreszczu sensacji. Pierwszego z tych pomysłów nie musiał poeta szukać z trudem, gdyż jego wzór znajdował choćby w *Hamlecie* (scena na cmentarzu, pogrzeb Ofelli).

Pod względem stylu literackiego pozostał Zaleski daleko w tyle za pierwowzorem powieściowym. Język poszczególnych osób jest u Kraszewskiego w dużym stopniu zróżnicowany, w libretcie zaś nie widzimy nawet prób zindywidualizowania go. Tym samym językiem mówi panicz ze dworu, co mieszkający w lesie budnik lub dowódca strażników.

Niejednokrotnie libretto Zaleskiego zawiera momenty wręcz humorystyczne. Wystarczy tu przytoczyć jako ilustrację choćby kilka wierszy, będących podbudową pierwszego chóru strażników. Jest to przykład dostatecznie drastyczny.

Kto wpadnie w naszą moc
Oj strasznie krzyknie hoc,
    Skrępujemy, zwiążemy
    I w dyby zbijemy.
Łapać łotrów nasza rzecz,
A litości z serca precz.

Niezależnie od tych wszystkich wad libretto *Budnika* może się stać interesujące, jeżeli je zestawimy z tekstem moniuszkowskiej *Halki*. Uderza tu przede wszystkim ogromna zbieżność tematów, przedstawiających historię uwiedzenia wiejskiej dziewczyny przez panicza ze dworu. Dodajmy, że tematy te należą w ówczesnej literaturze, zwłaszcza operowej, do wielkiej rzadkości. Stosunkowo najbliżej stałaby tu sławna swojego czasu, a w Polsce znana od r. 1831, *Niema z Portici*, oparta na tekście tak wybitnego librecisty, jakim był Eugeniusz Scribe. I w niej punktem wyjścia jest tragedia uwiedzionej przez arystokratę dziewczyny „niskiego stanu", a zakończeniem jest śmierć ofiary. Niemniej ogólna atmosfera tego dzieła jest zasadniczo inna niż w obu librettach Moniuszki.

Jeżeli chodzi o *Budnika*, to znajdujemy dalsze jeszcze zbieżności z librettem *Halki*, jak obłąkanie uwiedzionej, jej tragiczna śmierć, nie mówiąc o kilku drobniejszych szczegółach. Natomiast zbieżność imion Jan w *Budniku* — Janusz w *Halce* jest bez wątpienia kwestią przypadku.

Wobec tak silnych analogii w zawiązaniu węzła dramatycznego i przebiegu akcji, nasuwa się pytanie, czy jeden ze wspomnia-

nych utworów nie powstał pod wpływem drugiego. Przypuszczenie takie jednak musimy odrzucić, gdy ustalimy chronologię powstania obu dzieł. Jest rzeczą wiadomą, że Wolski zetknął się z Moniuszką po raz pierwszy w październiku r. 1845 i wtedy to, w ciągu kilku dni napisał libretto *Halki*, przy czym oparł się na obrazie dramatycznym Kazimierza Władysława Wójcickiego p. t. *Góralka*, zawartym w II tomie jego *Starych gawęd i obrazów*, wydanym w r. 1840. Kraszewski napisał *Budnika* w r. 1847, a wydał go w roku następnym, a więc nie znał chyba wtedy *Halki*, natomiast znana mu była niewątpliwie treść *Góralki* Wójcickiego. Jeżeli jednak zestawimy oba pierwowzory libret, to nie znajdziemy w nich bliższych analogii, w *Góralce* bowiem oboje kochankowie mieszkają jak małżeństwo przez długie lata pod wspólnym dachem, a tragiczne rozwiązanie przez samobójstwo Halki jest spowodowane małżeństwem Lutomira [6]). Obu tych ostatnich szczegółów w *Budniku* nie znajdujemy. Mogłaby istnieć jeszcze jedna możliwość powiązania obu dzieł, a to w wypadku, gdyby sam Moniuszko poinformował Kraszewskiego o treści otrzymanego libretta *Halki*. Wobec stale w owych latach utrzymywanego kontaktu listowego między obu artystami możliwości tej nie można w teorii wykluczyć, niemniej jednak zachowana korespondencja Moniuszki z Kraszewskim [7]) nie dostarcza nam żadnych danych w tym kierunku. Również wypowiedź samego Kraszewskiego zdaje się takie przypuszczenie wykluczać. Oto co pisze powieściopisarz w jednym ze swoich listów: „Myśl do obrazów ludowych [8]) podał mi pobyt na wsi i zbliżenie się do ludu w Omelnem, Gródku i Kisielach od r. 1837 do 1858...“ A więc dochodzimy do zupełnie prawdopodobnego wniosku, że *Halka* i *Budnik*, dwa utwory o tak oryginalnej tematyce, powstały zupełnie od siebie niezależnie.

W świetle powyższych faktów łatwo ustalić, że Moniuszko otrzymał libretto *Budnika* już po pierwszym opracowaniu *Halki*, rozumiemy też dobrze dlaczego kompozytor nie zainteresował się nim w większym stopniu. Utwór poruszający taki sam problem etyczny i społeczny, jaki występuje w *Halce*, a nie mogący się nawet równać z nią pod względem wartości literackiej i dramatycznej, nie

---

6) Takie było imię pierwowzoru Janusza.

7) Biblioteka Jagiellońska L. R-2, zob. też korespondencja Moniuszki w Warszawskim Tow. Muz., b. s., T. I—IX.

8) Mowa tu o dziewięciu powieściach i opowiadaniach, wśród których znajduje się Budnik.

mógł być brany pod uwagę jako podstawa do nowej opery. Wyrazem tego są choćby nadzwyczaj skąpe uwagi Moniuszki wypisane w libretcie, ograniczające się, poza poprawieniem kilku oczywistych błędów tekstu, jedynie do zaznaczenia w dwóch miejscach: *Scena 1 i Scena 2*. Z drugiej strony, o ile zejście się w rękach Moniuszki obu libret nie było całkowicie przypadkowe, to wybór drugiego z nich charakteryzuje w wysokim stopniu kierunek zainteresowań kompozytora i jego stosunek do „niższych warstw" społeczeństwa, daleki od ówczesnej papierowej ludowości. Nie było to nastawienie chwilowe ani przypadkowe. Już Walicki [9]), a po nim Opieński [10]), wskazał na demokratyczne tradycje rodziny Moniuszki, opisując jak to stryj kompozytora Dominik rozparcelował swój majątek między chłopów i czynnie krzewił oświatę wśród ludu. Znane fakty z życia kompozytora umacniają nas w tym przekonaniu [11]). Jeżeli zaś chodzi o wycinek twórczości tutaj omawiany, to można wskazać na satyrę społeczną w *Hrabinie*, a przede wszystkim na *Parie*, utwór, którego osnową jest tragedia upośledzonego społecznie pariasa. Tematem tym zainteresował się Moniuszko jeszcze jako młodzieniec, tłumacząc na język polski dramat Delaviguea pod tym tytułem [12]), później zaś pracował nad stworzeniem doń muzyki na przestrzeni dziesięciu lat (1859—1869).

II.

Podobnie, jak na początku swojej kariery kompozytora scenicznego poszukiwał Moniuszko libretta do opery *serio*, pisząc tymczasem operetki, wodewile i ilustracje muzyczne do dramatów, — tak w czasach późniejszych przestały mu wystarczać tego rodzaju tematy, jak *Flis* lub *Verbum nobile*. Wiemy, że za koronę swojej twórczości uważał *Parię*, należącego do typu „wielkiej opery"; zanim jednak przystąpił do jego opracowania, kilkakrotnie zwracał się do literatów o dostarczenie jakiegoś dzieła zakrojonego na większą skalę.

W papierach pozostałych po Moniuszce, a przechowywanych w zbiorach Sekcji znajdowało się libretto wielkiej „opery fanta-

9) Aleksander Walicki: Stanisław Moniuszko, Warszawa 1873, s. 20.

10) Henryk Opieński: Stanisław Moniuszko, Lwów—Poznań 1924, s. 14.

11) N. p. Walicki (o. c., s. 53), pisze o atmosferze panującej w domu Moniuszki takie słowa: „Tam ceniono człowieka według jego umysłu i serca, a na biały krawat lub rękawiczki nie zwracano nawet uwagi".

12) Jak można przypuszczać na podstawie jednego z listów Moniuszki.

stycznej z baletami i chórami ukrytymi, stanowiącymi akt piąty" p. t. *Wanda*, pióra Gustawa Olizara. Prof. Jachimecki[13]) określa je jako utwór „słaby pod względem literackim i dramatycznym", zaznaczając, że o jego realizacji muzycznej przez Moniuszkę nic nie jest wiadomo. Estreicher[14]) podaje, że libretto to zostało wydane w r. 1845 z zaznaczeniem „opera w 5 aktach z muzyką Lubomirskiego". Wynika z tego, że pierwotnie miał do *Wandy* pisać muzykę Lubomirski, niewątpliwie Kazimierz. Zapewne plan ten nie został zrealizowany, a w kilkanaście lat później autor przysłał swój poemat Moniuszce. Datę tej przesyłki możemy ustalić dość dokładnie na podstawie listu kompozytora z dnia 20. IV. 1859[15]), w którym Moniuszko dziękuje autorowi za przysłanie mu tego utworu. List ów wskazuje wyraźnie na całkowity brak zainteresowania kompozytora utworem Olizara. Moniuszko, mimo, że posiadał w stosunku do pisarza pewne zobowiązania, ograniczył się jedynie do lakonicznego potwierdzenia odbioru, nie wspominając ani słowa o samym dramacie.

Egzemplarz *Wandy* pochodzący ze zbiorów Moniuszki zaginął w czasie ostatniej wojny; zachował się natomiast w bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego zeszyt [16]), zawierający fragmenty dwóch libret o podobnym charakterze, niestety bez zaznaczenia ich autorów czy autora. Pierwszy z tych utworów, zatytułowany *Łowy Książęce*[17]), jest typowym librettem „wielkiej opery bohaterskiej", „historycznej" lub „romantycznej", o czym może świadczyć chociażby zestawienie występujących w niej osób, wymieniające aż 14 solistów (s. 1).

Rzecz dzieje się na zamku księcia mazowieckiego Konrada, z końcem XV wieku. Akt pierwszy wprowadza nas do sali zamkowej w Wyszogrodzie, gdzie damy, rycerze i dworzanie śpiewają na cześć władcy i wyrażają radość z powodu zapowiedzianego na dzień dzisiejszy turnieju. Scena ta jest silnie rozbudowana, tekst jej mieści się na przeszło dwóch stronach.

---

13) Zdzisław Jachimecki: Stanisław Moniuszko, Warszawa b. r., s. 219.

14) Karol Estreicher Bibliografia polska I, Kraków 1872, s. 350.

15) Biblioteka Jagiellońska I—O—L. 15.

16) Syg. XII B/a XXV, format 19 x 15 cm., okładka tekturowa, kart. 1 nlb. + 15 nlb. pustych + 11 + 1 nlb, na s. 1 napis: Z biblioteki Stanisława Moniuszki dar córki, p. Zofii Wyhowskiej 23/V 1906. Zahorowski.

17) Estreicher (o. c., s. 338 n.) w spisie polskich dramatów (oryginalnych i tłumaczonych z obcych języków), nie podaje tego tytułu. Chodzi tu więc zapewne o libretto oryginalne lub opracowane na podstawie jakiejś powieści.

Występują w niej różne zespoły, ożywione ustępem solowym. Scena druga (s. 4—8) wprowadza nas w akcję. Pojawia się Konrad, który po powitaniu obecnych, w rozmowie z córką swoją Anną i marszałkiem dworu oznajmia, że projektowany turniej będzie urządzony na cześć greckiego gościa-wygnańca Laskarisa. Książę Konrad jest wielbicielem starych rycerskich cnót i gani gnuśność panującą w otoczeniu króla Olbrachta. Pod koniec sceny wchodzi książę Laskaris, na co Anna „stara się ukryć, pomieszana usuwa się". Rozmowa osób głównych jest przeplatana odezwaniami się chórów rycerzy i dam, pod koniec występuje chór ogólny. Całość jest tworem określanym w ówczesnej operze jako „scena"; libretto nie narzuca tu nawet w ogólnych zarysach jakiejś schematycznej formy muzycznej. Ręka Moniuszki dokonała w kilku miejscach niewielkich skrótów [18]). Po wyjściu chóru, w scenie trzeciej (s. 8—15) Laskaris prosi księcia o rękę jego córki. Anna reaguje na oświadczyny wygłaszając na stronie takie zdania, jak: „O biada mnie, O chwilo niedoli", Konrad zaś nie daje narazie odpowiedzi posyła jedynie córkę po szarfę, którą wyszyła na turniej. W scenie czwartej (s. 16—18) Konrad odmawia wręcz Laskarisowi ręki córki, podając mu dość ogólnikowe powody, aby jednak zaznaczyć szacunek dla dostojnego gościa z Bizancjum, pozwala mu wystąpić na turnieju w barwach Anny, po czym oddala się. W scenie piątej (s. 18—23). Laskaris zwierza się z niepowodzenia w miłości swemu „powiernikowi" Charesowi. Ten podsuwa mu plan porwania Anny, co nie byłoby trudne do przeprowadzenia podczas jutrzejszych łowów. Książę początkowo oburza się, później jednak ulega doradcy. Na tym kończy się pierwsza odsłona.

Obraz drugi I aktu (scena 6, s. 23—27) przedstawia plac turniejowy przed zamkiem. Na wzniesieniu Konrad i Anna, obok sędziowie turniejowi i dwór, na placu heroldowie, po bokach rycerze mający niebawem walczyć, obok ich giermkowie, dalej lud. Odsłonę rozpoczyna szeroko rozbudowana scena chóralna, oparta na przeszło dwóch stronach tekstu, w której naprzemian występuje chór męski, żeński i mieszany (rycerze, damy, chór ogólny). Pod koniec chóru występują zawodnicy, po czym heroldowie ogłaszają wyzwania rycerzy. Scenę zamyka krótki ustęp chóralny, mający za podbudowę tylko jeden wiersz tekstu. W scenie ósmej (s. 27—29) występuje w szranki Laskaris, po czym herold ogłasza jego wyzwanie, które podejmuje trzech rycerzy. Konrad zbliża się z szarfą Anny do księcia. Na tym rękopis urywa się.

Notatki względnie skreślenia Moniuszki kończą się z początkiem sceny trzeciej. Nie świadczy to jednak o tym, by w dalszym ciągu nie były potrzebne. Przeciwnie, należy przypuszczać, że Moniuszko, aczkolwiek niezbyt nieraz wybredny w ocenie tekstów,

---

[18]) Kompozytor użył tutaj, jak zazwyczaj przy opracowaniu swych późniejszych libret i partytur pisanych obcą ręką, czerwonego ołówka. Pismo Moniuszki można zidentyfikować na podstawie drobnej zmiany tekstu w tej scenie oraz uwagi: „skrócenie", zaznaczonej w scenie następnej, na marginesie zbyt długiej wypowiedzi Konrada.

tym razem zrezygnował ze skorzystania z dramatu, który zapewne odpowiadał mu pod względem ogólnej atmosfery, tła historycznego i niewątpliwie istniejącego w nim nastroju romantycznego, lecz nie nadawał się na libretto operowe. Nie chodziło tu już nawet o większą wartość literacką, ale o walory konstrukcyjne, niezbędne przy tworzeniu opery. A pod tym względem miał Moniuszko wymagania dość duże, oparte nie tylko na wrodzonym instynkcie, ale i na znajomości przedmiotu, nabytej w ciągu długoletniej praktyki teatralnej. Libretto *Łowów książęcych* nie posiadało treści należycie skoncentrowanej, mimo, że jego pierwsze sceny zapowiadały niewątpliwie pewne napięcie dramatyczne. Na tle tego tekstu trudno byłoby kompozytorowi snuć swoje pomysły muzyczne, to też nie można się dziwić, że Moniuszko nie zainteresował się nim w sposób bardziej trwały.

Poczynając od końca tego samego zeszytu, zawierającego pierwsze odsłony *Łowów książęcych* wpisane są luźne fragmenty dramatyczne, zatytułowane (innym charakterem pisma) *Fedra*.

Zapisano tu scenę 3 aktu I (s. 1—2), zawierającą zwrotkowo ujętą Pieśń rybaka, a następnie scenę 5 aktu (s. 3—4), w której występuje sama Ariadna, a łączącą się ze sceną następną (s. 3—11), będącą efektownym zakończeniem aktu. Przedstawia ona pochód Bakchusa, a wypełniają ją śpiewy bakchantek, faunów, i chóru ogólnego. Na tym barwnym tle pojawia się Dionizos, który pozyskuje względy opuszczonej Ariadny. Następny fragment, to scena 3 aktu (s. 12—15), wypełniona chórami młodzieńców, dziewic i starców, oczekujących powrotu Tezeusza. Ustęp ten został w całości przekreślony ołówkiem mimo niewątpliwych wartości z punktu widzenia muzyki. Rękopis kończy scena 1 aktu V (s. 16—22). Przedstawiony jest w niej obrzęd zaślubin Hippolita i Aricii, poprzedzony inwokacją arcykapłana, a ożywiony śpiewem chóru. Na tym tle wypowiada opuszczona Fedra swoje refleksje, aż wreszcie w pełnym dramatycznego napięcia wybuchu przerywa radosny obrzęd. Na tym fragmenty Fedry kończą się. Było ich zapewne więcej, gdyż na resztkach wyciętych następnych 8 kart widnieją ślady pisma.

Zachowane sceny *Fedry* przedstawiają nieporównanie większą wartość niż libretto *Łowów książęcych*. Mniej od niego banalne pod względem literackim [19]), dają możność rozwinięcia bogatych pomysłów muzyczno-dramatycznych. Na podkreślenie zasługuje

---

19) Autorowi zdarzył się tu na s. 13 zabawny lapsus calami w wierszu: „...Tezeusz zwycięski. Atenom przysporzył on k a w y". Ostatnie słowo poprawił Moniuszko z całą sumiennością na: „sławy".

zwłaszcza umiejętne przeprowadzone przejście Ariadny z nastroju melancholii do radosnego oddania się Dionizosowi w scenie przedostatniej oraz w scenie końcowej kontrastowe zestawienie uroczystego nastroju zaślubin Hippolita, z tragedią przeżywaną przez Fedrę oraz gwałtownym wystąpieniem bohaterki w punkcie kulminacyjnym.

Obszerność wypowiedzi i staranne podanie poszczególnych faz rozwoju psychologicznego akcji odwracają nas od techniki libretta operowego, a przywodzą na myśl dramat mówiony. Nasuwa się przypuszczenie, że chodzi tu o odpis scen wyjętych z dramatu, a doręczonych kompozytorowi celem zaopatrzenia ich w muzykę. Tym możnaby wytłumaczyć fragmentaryczność omawianego rękopisu. Poza tym wiemy, że Moniuszko skomponował muzykę do dramatu Fedra [20]), jest przeto rzeczą bardzo prawdopodobną, że mamy przed sobą fragmenty właśnie tego dzieła. Skonfrontowanie tekstów jest obecnie niemożliwe, gdyż wymieniony utwór Moniuszki uchodzi za zaginiony, nie posiadamy też dokładnych zestawień repertuaru polskich teatrów z owych czasów. Ogólna wskazówka podana przez L. Simona [21]), jest utrzymana w sensie negatywnym: „W okresie między powstaniami tragedia pseudoklasyczna czy romantyczna nie była grywana". Nie wiemy, kto był autorem tekstu, którym rozporządzał Moniuszko. W każdym razie nie chodzi tu o tak popularną w Polsce *Fedrę* Racinea, gdyż w tragedii tej niema sceny zaślubin Hippolita z Aricią, nie pojawiają się też w ogóle postacie Ariadny i Dionizosa. O innym opracowaniu tego tematu pisze Estreicher [22]), wymieniając dramat Mossinga (pseud. Guido Conrad) w tłumaczeniu polskim W. L. Anczyca„ niestety egzemplarza tej sztuki nie udało mi się odnaleść. Tak więc sprawa *Fedry* w twórczości Moniuszki musi jeszcze czekać na ujawnienie się dalszych materiałów.

III.

Fragmenty *Łowów książęcych* malują nam dążność Moniuszki do wypowiadania się w coraz to większych formach muzyczno-scenicznych. Jeszcze pełniej ilustruje te tendencje inne libretto,

---

20) Walicki o. c., s. 113.
21) Ludwik Simon, Dykcjonarz teatrów polskich, Warszawa 1935, s. XIX.
22) O. c. I, s. 388.

16*

pióra Seweryny z Pruszaków Duchińskiej [23]), zachowane w dwóch egzemplarzach w bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego [24]). W dołączonych do pierwszego jego egzemplarza notatkach autorki mamy podaną dość dokladną genezę tej tragedii lirycznej. Działo się to w r. 1862, w trzy miesiące po pogrzebie Syrokomli [25]). Moniuszko zjawił się u poetki z prośbą o napisanie dla niego libretta operowego i z góry podał jej w sposób ogólny temat, ktorym miała być unia Polski z Litwą i zwycięstwo chrystianizmu nad pogaństwem. Pomysł ten — jak oświadczył — „dawno mi chodził po głowie", zaznaczył jednak, że nie chce się oprzeć na jakimś fakcie historycznym, lecz na mniej znanej legendzie, bo inaczej „byłby to utwór klassyczny, a ja nie jestem klassykiem". Duchińska szybko znalazła odpowiednie podanie w książce Alexandrowicza p. t. Leśnictwo w Augustowskiem [26]), a kompozytor akceptował ten temat, zmieniając jednak bezapelacyjnie zakończenie na pomyślne. Proponowane przez kompozytora rozwiązanie konfliktu wydawało się poetce nieprawdopodobne, na co Moniuszko replikował: „Szukajże Pani prawdopodobieństwa w operze. Dla tego nie chciałem przedmiotu ściśle historycznego, abym mógł swobodnie bujać według fantazji". Oczywiście zwyciężył pogląd mistrza, Duchińskiej udało się jedynie proponowane przez niego zakończenie opery do pewnego stopnia zatuszować. Dalsza współpraca nad librettem szła już bez różnicy zdań, przy

---

[23]) Właściwie z Żochowskich 1⁰ voto Prusakowej, 2⁰ voto Duchińskiej.

[24]) Rękopis XII B/a XXII Sekcji im. St. Moniuszki, w zeszycie oprawnym w okładkę ceratową, o formacie 19 x 15 cm., kart. 2 + 10 + 44. Część pierwsza, to list Duchińskiej z daty Paryż 30 kwietnia 1903, w którym autorka ofiarowuje swój rękopis Towarzystwu Muzycznemu. Część druga nosi tytuł: Kilka słów o wspólnych pracach moich ze Stanisławem Moniuszką (strony verso puste), na końcu data: Paryż, luty 1903, Część trzecia, to libretto; na karcie tytułowej: Aleksota 1862 (ostatnie 3 strony puste).

Rękopis drugi. Zeszytych 17 kart o formacie 34 x 21 cm., b. s., jedynie z pieczątką Sekcji. Karta tytułowa: Jordan czyli Krzyż na Litwie. Opera w V aktach; inną ręką: 1859 (data ta jest mylna), dalej uwagi Minchejmera podane w dalszym ciągu tej pracy. Rękopis ten jest niepełny, zawiera tekst tylko I aktu.

[25]) Duchińska nie jest w swych relacjach dokładna, gdyż Syrokomla zmarł w dniu 15. IX. 1862.

[26]) Zapewne mowa tu o uczonym Benedykcie Aleksandrowiczu. Zaznaczyć jednak trzeba, że wśród tytułów jego dzieł z zakresu leśnictwa, wymienionych przez Estreichera, pracy wspomnianej przez Duchińską nie spotykamy.

czym udział Moniuszki był przeważający, o czym świadczy ostatnie zdanie relacji Duchińskiej: „Pamięci jego poświęcam ten liryczny poemacik, który uważam bardziej za Jego pracę, aniżeli za moją własną“.

Przypatrzmy się bliżej temu librettu.

Akt I rozgrywa się przed ołtarzem, na którym płonie znicz. W scenie pierwszej (s. 3—6) krewekrewejto Bojtomir[27]) i polski jeniec Jordan oraz wajdeloci i wajdelotki porównują nadciągającą burzę do nawałnicy krzyżackiej, zagrażającej Litwie, po czym nadchodzi Surjata, żona panującego księcia Erdziwiłła, ze swoim bratem Wiguntem, polecając obecnym przywołać swą pasierbicę, wajdelotkę Aleksotę (scena 2, s. 6—8). W następnej scenie (s. 8—14) rodzeństwo wyjawia sobie nawzajem swoje tajemnice serca: Wigunt kocha poświęconą bogom Aleksotę, Surjata zaś barda Trojdana. Ten ostatni również pała zakazaną miłością do dziewiczej kapłanki, wobec czego Wigunt, za namową siostry postanawia zgubić rywala zapomocą zdrady. W scenie czwartej (s. 14—16) występuje chór wajdelotek, w piątej (s. 16—17) wygłasza Aleksota monolog, a scenę następną (s. 17—19) wypełnia jej duet z Trojdanem. Rozmowę tę przerywa Bojtomir (scena 7, s. 19—22) zbierają się wajdeloci, wajdelotki i lud, a księżna dzieli się z nimi wiadomością o niespodzianym napadzie Krzyżaków. Trojdan zagrzewa lud do walki i sam także chwyta za oręż.

Akt II rozgrywa się w twierdzy kowieńskiej. W scenie pierwszej (s. 27—29) Trojdan wygłasza długi monolog, po czym w rozmowie Jordana z Bojtomirem, ten ostatni nawraca się na wiarę chrześcijańską (scena 2, s. 29—33). W scenie trzeciej (s. 34—36) Surjata w otoczeniu dworu wysłuchuje wiadomości o tym, że Trojdan walcząc bohatersko, przechylił szalę zwycięstwa na stronę Litwinów, sam jednak zginął. Wieść ta okazuje się niebawem nieprawdziwą; gdy rzekomo zabitego wnoszą na scenę, okazuje się, że jest on tylko ranny (scena 4, s. 36—39). Ratujący nieprzytomnego znajdują na jego piersi pod szatą krzyż, co jest dowodem odstępstwa od wiary przodków. Trojdan musi ponieść karę.

Akt III przedstawia wnętrze świątyni znicza. W scenie pierwszej (s. 40—42) Aleksota marzy o Trojdanie. Nadchodzi Surjata i opowiada o przestępstwie barda, żądając, by kapłanka sama odbyła sąd nad winnym (scena 2, s. 42—46). W następnej scenie (s. 46—50) wajdeloci wprowadzają Trojdana, Aleksota stara się bronić ukochanego, lecz usiłowania jej nie odnoszą skutku, przeciwnie sama popada w podejrzenie złamania ślubów czystości. Odsłonę zamyka monolog zrozpaczonej kapłanki (s. 50—52).

---

[27]) W rękopisie drugim (Jordan) jego imię brzmi Bojtonor, również w spisie osób w rękopisie pierwszym, w tym ostatnim jednak jest poprawione na Bojtomir.

Akt IV. przenosi nas do przedsionka podziemnego więzienia. Po rozmowie dwóch rubasznych strażników (scena 1, s. 52—56)[28], pojawia się Wigunt, który usiłuje przekupić dozorców, a gdy ci opierają się, zmusić ich z bronią w ręku do dopuszczenia go do Aleksoty, która tymczasem również została uwięziona (scena 2, s. 56—58). Nadchodzi Surjata. Gdy Wigunt wyraża skruchę z powodu swego postępku, między rodzeństwem dochodzi do ostrej sprzeczki. Słysząc zbliżające się kroki, oboje uciekają tajemnym przejściem (scena 3, s. 58—61). Pojawia się Bojtomir z Jordanem; na jego rozkaz straż przyprowadza oboje więźniów (scena 4, s. 62—63). Krewekrewejto dodaje nieszczęśliwym otuchy, w czasie rozmowy okazuje się, że Aleksota jest skłonna przyjąć chrześcijaństwo. Odsłonę zamyka kwartet, oparty pod koniec na tekście pieśni Kto się w opiekę (scena 5, s. 63—69).

W akcie ostatnim widzimy stos ofiarny, przeznaczony dla obojga więźniów. Scenę pierwszą wypełnia chór wajdelotów (s. 69—70), w drugiej scenie (s. 70—74) Surjata wyraża radość ze spełnionej już niemal całkowicie zemsty, po czym słychać śpiew wajdelotów prowadzących ofiary. W następnej, szeroko rozbudowanej scenie (s. 74—78) kapłani wprowadzają skazanych na stos, ten jednak, gdy tylko buchnęły płomienie, zapada się, co powoduje ogólne zdziwienie. Nagle słychać wrzawę, nadchodzi Wigunt ze swymi wojownikami, pomoc jednak jest spóźniona. Zrozpaczony rycerz wyznaje publicznie swoją winę: on to kierowany zemstą zawiesił krzyż na piersiach nieprzytomnego Trojdana, przyczyną jednak całego zła była Surjata. Księżna usiłuje się bronić, widząc jednak, że wszyscy ją potępiają, przebija się sztyletem. Niespodzianie słychać za sceną szczęk broni: nadjeżdża polskie rycerstwo, lecz nie po to, by walczyć z Litwinami, ale aby nieść pomoc przeciw Krzyżakom i krzewić prawdziwą wiarę. Spod gruzów stosu wychodzi Trojdan z Aleksotą[29]). Obraz kończy się apoteozą krzyża, przed którym upadają na kolana wszyscy obecni (scena 4, s. 78—85).

Libretto *Aleksoty* mimo luk w umotywowaniu szczegółów akcji jest literacko dość poprawne. Nieznajomość sceny, zwłaszcza operowej[30]), okazała się nawet pod pewnymi względami

---

28) Uderzająca analogia do słynnego monologu odźwiernego w Makbecie i wielu scen podobnych.

29) Moniuszko chciał tę scenę początkowo uzasadnić postępkiem nawróconego Bojtomira. Krewekrewejto miał w tajemnicy podkopać pagórek, na którym był wzniesiony stos, by w ten sposób ocalić życie skazańcom. Duchińska jednak, zdając sobie sprawę z fantastyczności tego pomysłu, pozostawiła całą tę sprawę niewyjaśnioną.

30) Pisze o tym sama Duchińska w przytoczonej relacji (s. 7): „Układ sceniczny obcy był dla mnie, również jak wprowadzenie osób i wydobywanie efektów; nie mam w tem doświadczenia". Poetka pomija tu fakt wydania jeszcze poprzednio, w r. 1857 czterech swoich komedii. Widocznie uważała, że są to prace bez znaczenia. Niezależnie od tego wiemy, że później napisała jeszcze dwa inne libretta, a to Jassyr i Mombar, oraz dwie dalsze komedie.

korzystną, a mianowicie o tyle, że w dramacie Duchińskiej nie spotykamy konwencjonalnych zwrotów wynikłych z bezmyślnej rutyny. Zarazem jednak nieporadność pod względem zrozumienia potrzeb sceny przejawia się tu bardzo często, Moniuszko zaś — jak widać — nie dał pod tym względem młodej poetce większej pomocy. Przede wszystkim trudno się zorientować dokładnie, czy ma to być podstawa do opery w całości śpiewanej czy częściowo mównej. Przyjąć należy raczej tę drugą możliwość. Przemawia za nią długość poszczególnych scen i umieszczone w ciągu niektórych z nich uwag w rodzaju: pieśń, duet i t. p. Wobec tego niesprecyzowania formy z punktu widzenia techniki operowej, na drugi plan ustępują takie wady libretta, jak całkiem mechaniczne powiązanie niektórych scen i niezawsze należyte uzasadnienie szczegółów przeładowanej akcji dramatycznej.

Współpraca Duchińskiej i Moniuszki nad librettem *Aleksoty* trwała, jak można przypuszczać na podstawie relacji, aż do jej wyjazdu z Warszawy, t. j. przez cały niemal rok [31]), zapewne z przerwami. Świadczy to o dużym zainteresowaniu kompozytora tematem, nie wiadomo jednak dlaczego nie doszło do realizacji tych planów. Możemy przypuszczać, że na przeszkodzie stanęły pierwsze prace nad *Strasznym dworem*, rozpoczęte w jesieni 1863 r. Rzecz jasna, że porównania z tym dziełem *Aleksota* wytrzymać nie mogła.

Duchińska zastanawiała się w swoim rękopisie: „jak daleko doprowadził mistrz swoją partycję? tego sprawdzić nie mogłam". Słowa te pozwalają przypuszczać, że Moniuszko rozpoczął pracę kompozytorską przed jej wyjazdem i poetka wiedziała o tym. Niemniej jednak żadne ślady tej pracy nie dochowały się, a Walicki [32]) w swoim dość dokładnym spisie kompozycji Moniuszki nic o niej nie wspomina, milczą też na ten temat wszyscy inni biografowie mistrza. Pewne światło na tę kwestię rzuca jednak drugi rękopis libretta *Aleksoty*, zatytułowany *Jordan czyli Krzyż na Litwie*, zawierający na karcie tytułowej następującą wzmiankę:

---

31) Po dokładniejszym porównaniu dat należy ten okres znacznie zredukować.

32) O. c., s. 114 n.

Na moim egzemplarzu (ofiarowanym mi przez wdowę po Moniuszce), napisał Mistrz co następuje:

N. 1. fis dur
N. 2.
N. 3. c dur
N. 4. a dur
Duet F dur
N. 5.
N. 6.

Również w moim egzemplarzu znajduje się numeracja czerwonym ołówkiem i różne adnotacje, ręką Moniuszki, — Chęciński też własnoręcznie swoje uwagi zamieścił. Byłoż-by całe libretto tego ostatniego, czy tylko przeróbką niektórych wierszy na inną, przez kompozytora wskazaną miarę? Wszystko wiernie tu skopiowałem.

A. Münchheimer
1896.

Wiemy, że przypuszczenie Minchejmera [33]), co do autorstwa libretta były mylne, zastanawiające natomiast jest zestawienie wyżej przytoczonego wykazu numerów libretta z uwagami zaznaczonymi w dalszym ciągu tekstu, na marginesie sceny czwartej, zaczynającej się chórem wajdelotek. Pierwsza zwrotka tego chóru składa się z ośmiu wierszy o budowie naprzemian 8- i 7-zgłoskowej. Otóż Moniuszko [34]) oznaczywszy tę scenę jako N. 3, zredukował jej parzyste wiersze z 7-miu do 5-ciu zgłosek, na marginesie zaś widnieje uwaga Chęcińskiego: „Braminki (2 strofy po 6/8 zgł.) — u — u — 5". Notatka ta kieruje nas do *Parii.* I rzeczywiście w I akcie tej opery (obraz I, scena 1) znajdujemy chór braminek, którego podkładem jest naprzemian wiersz 8- i 5-zgłoskowy. Co więcej, w uwagach Moniuszki na początku libretta *Jordana*, N. 3 jest określony jako c *dur*, a odnośny chór w *Parii* jest utrzymany w tej samej tonacji. Jeżeli chodzi o konstrukcje tego całego ustępu, to zwraca uwagę dalsza zbieżność, a mianowicie zakończenie

33) Autor niedrukowanej monografii o Minchejmerze (Kraków 1929), Stefan Schleichkorn udowodnił, że nazwisko kompozytora należy notować według pisowni polskiej. Pisowni tej używa też obecnie rodzina Minchejmerów.

34) Wszelkie notatki kompozytora są tu zaznaczone czerwonym ołówkiem.

chóru krótkim dialogiem między „*Jedną z kapłanek*“ (w obu operach identyczne określenie), a Aleksotą, względnie bohaterką *Parii*, Nealą. Praktyka zakończenia ustępu chóralnego dialogiem należy w repertuarze operowym do rzadkości, to też powtórzenie jej jest rzeczą znamienną. Dla uwidocznienia związku obu dialogów warto przytoczyć choćby ich początki, pokrywające się w sposób uderzający nie tylko pod względem formy, ale w dużym stopniu i treści.

Jedna z kapłanek. Tu wonny bursztyn i święte łuczywo,
Zostań na chwilę.
Aleksota. Ach zaklinam was
Wracajcie siostry!...

Jedna z kapłanek. Ze snu zbudzone tych miejsc święte zioła
Wdzięczą się wonią.
Neala. Odejdźcie siostry!...
Tak, to modłów czas

Drobne różnice zachodzące w dalszym ciągu dialogu znalazły odbicie w odpowiednim rozdrobnieniu wartości nut i t. p., zasadniczy jednak układ pozostał bez zmian.

Zestawiwszy te fakty dochodzimy do wniosku, że najprawdopodobniej cała ta scena była pierwotnie skomponowana przez Moniuszkę do libretta Duchińskiej, a później weszła w skład *Parii*, dołączając się do ustępów wziętych przez kompozytora z jego młodzieńczej kantaty *Milda*. Moniuszko polecił tylko Chęcińskiemu odpowiednie przetworzenie danej części libretta Duchińskiej, przez dostosowanie jej do treści nowego dzieła, z tym, że budowa wiersza musiała się zgadzać z istniejącą już muzyką. Wszelkie wątpliwości pod tym względem powinne ustąpić, gdy spróbujemy podłożyć tekst tej sceny z *Aleksoty* pod muzykę odpowiedniego fragmentu *Parii*. Okaże się wtedy, że będzie on pod względem deklamacji bardziej prawidłowy od poezji Chęcińskiego.

Podobnie rzecz się przedstawia w scenach: 5 i 6, oznaczonych przez Moniuszkę łącznie jako N. 4. Jest tu w pierwszej części recytatyw Neali znajdujący analogię w monologu Aleksoty. Uwaga Chęcińskiego na końcu tego ustępu: „miara ta sama co dotąd“ jest w pełni zrealizowana. Tekst Aleksoty podłożony pod melodię

jest bardziej prawidłowy pod względem deklamacji od tekstu wygłaszanego przez Nealę.

Na marginesie sceny następnej widnieje w librecie uwaga Chęcińskiego: „Młodzież śpiewa za sceną powitanie słońca (wesołe)". Odpowiada jej następujący bezpośrednio *Chór młodzieży w Parii („Słońce wspaniałe...")*. Tonacja tego ustępu, *A-dur*, odpowiada notatce Moniuszki na karcie tytułowej *Jordana*, dotyczącej N-ru 4.

Następujący potem duet Aleksota — Trojdan znajduje wprawdzie odpowiednik w duecie Neala-Idamor, różnią się jednak tonacje, według notatki *F-dur*, w *Parii* zaś *B-dur*. Teksty również nie pokrywają się, to też dalej idących wniosków nie należy tu wysnuwać, a niewątpliwie przypadkowe pokrywanie się pod względem formy, poszczególnych odcinków nie może być wystarczającą podstawą do łączenia tutaj obu libret. Wiemy zresztą, że w duecie tym pojawiają się dłuższe fragmenty wielkiego duetu z Mildy [35].

Zestawienie wyżej opisanych scen pozwala na przypuszczenie, że Moniuszko, mając skomponowane fragmenty *Aleksoty*, narzucił w tej części libretta Chęcińskiemu budowę poszczególnych scen według formy obranej przez Duchińską. W ten sposób cała partia istniejącej już muzyki mogła wejść do nowej opery.

W świetle przytoczonych faktów musimy skorygować twierdzenie Chęcińskiego [36], jakoby z pierwotnego libretta *Parii* uległ później zmianie jedynie duet Idamora z Nealą. Ponieważ Moniuszko otrzymał to libretto wcześniej niż tekst *Aleksoty*, zmiany względnie nowe opracowanie omówionych wyżej scen musiało nastąpić w terminie późniejszym.

Następne numery *Aleksoty*, oznaczone przez Moniuszkę jako 5 (scena 7) i 6 (scena 8), nie znajdują odpowiedników w *Parii*. Stwierdzenie to jest zgodne z treścią notatki Chęcińskiego na marginesie numeru 4: „dalej według rękopisma Stanisława".

Wobec braku dalszych aktów w rękopisie *Jordana*, dostarczonym przez Minchejmera, nie wiemy czy Moniuszko w ogóle zaopatrzył je uwagami i opracował. Niemniej i tych kilka scen omówionych powyżej dało podstawę do kilku spostrzeżeń, dotyczących zarówno genezy *Parii*, jak ogólnej techniki tworzenia oper przez Moniuszkę oraz stosunku mistrza do librecistów.

---

[35]) Por. Jachimecki o. c., s. 198 n.

[36]) W przedmowie do libretta Parii, (Warszawa 1869).

Gdy weźmiemy pod uwagę całokształt niniejszego studium, możemy stwierdzić, że temat, który właściwie znajduje się tylko na marginesie zagadnień muzycznych i pozornie niewiele ma wspólnego z twórczością Moniuszki, posłużył jednak do wysnucia kilku wcale interesujących wniosków, rzucając światło na poglądy społeczne i literackie kompozytora oraz technikę jego pracy w zakresie tworzenia dzieł dramatycznych.

W tym miejscu pozwalam sobie złożyć serdeczne podziękowanie p. Prof. Adamowi Chromińskiemu za nadzwyczaj życzliwe ustosunkowanie się do moich poszukiwań w znajdujących się pod jego opieką zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

PROF. KONS. BRONISŁAW ROMANISZYN (Kraków).

TECHNIKA WOKALNA WOBEC ŚRODKÓW MUZYKI MECHANICZNEJ

Pomiędzy kulturą duchową, której integralną część stanowi ogół sztuk, a jej warunkami materialnymi istniał zawsze i istnieje nadal jak najściślejszy związek. Widzimy to nieustannie, jak nowe warunki ekonomiczne tworzą np. nową architekturę, wpływają na literaturę, a nawet oddziaływują na najbardziej niematerialną ze sztuk, tj. na muzykę. Wpływ ten pochodzi z różnych źródeł, z trybu i tempa życia codziennego oraz idei przenikających życie społeczne a wypływających z materialnego podłoża tego życia, a ponadto z technicznych zdobyczy, które otwierają również i w dziedzinie sztuki nowe pola do działania. Każdy nowy czynnik kultury, wyłaniający się w jakiejś epoce dzięki niestrudzenie szukającej myśli ludzkiej, wcześniej czy później wiąże się z całym szeregiem innych czynników tej kultury, współdziała z nimi lub przeciw nim i stwarza tym samym nowe problemy i zadania do rozwiązywania. Do takich czynników, które wytworzył postęp techniczny, należy zaliczyć płytę gramofonową, film dźwiękowy; takim czynnikiem, który wyłonił się przed 25 laty, a który sięgnął już do wszystkich dziedzin życia społecznego, a szczególnie silnie zaważył na życiu muzycznym, jest radio. Stanowi ono jedną z tych zdobyczy, która otworzyła wprawdzie muzyce nowe drogi rozwoju i uspołeczniła tę sztukę do nieznanych przedtem granic, czyniąc ją zawsze i wszędzie każdemu dostępną, ale która przez stwarzanie coraz większych możliwości — przede wszystkim pod względem ilości produkcji oraz zwiększenia możliwości reprodukcyjnych — zaczęła z jednej strony coraz wyraźniej mechanizować odtwórczość artysty, powodując równocześnie trudności i komplikacje natury ekonomicznej, a z dru-

giej strony stawiać go wobec nowych problemów i wymagań technicznych, których uwzględnienie stanowić będzie może już jutro nieodłączny warunek dla utrzymania się na powierzchni życia w zakresie jego sztuki.

Dotyczy to w pierwszym rzędzie śpiewaka, któremu zresztą nauka i dzięki niej stworzony postęp techniczny oddaje do dyspozycji w coraz szerszej mierze aparaty i przyrządy, umożliwiające mu nie tylko dokładniejszy wgląd w powstawanie i kształtowanie ludzkiego śpiewu, ale również ułatwiające pedagogii wokalnej odnalezienie dróg i środków dla nadania ludzkiemu instrumentowi głosowemu większego piękna dźwiękowego, większej nośności, wytrzymałości oraz nowej jakości, a mianowicie tak zw. fonogeniczności, w przystosowaniu jej do nowych wymagań postępu technicznego. Obfitość publikacyj, dzieł, zajmujących się rozwiązywaniem technicznych kwestii w sztuce i pedagogii wokalnej — jeśli wymienimy np. eksperymentalną fonetykę — należy uważać właśnie za oznakę, że pęd poznawczy czasu, w uświadomieniu sobie luk w naszej sztuce śpiewania oraz wiedzy nauczania, szuka jeszcze odpowiedzi na wiele kwestii, które w tym dziale sztuki wydają się jeszcze wątpliwe. Kwestia wokalna zaczyna się dziś wysuwać na czoło problemów w pedagogii muzycznej. Wynika to, jak już zaznaczyliśmy, ze związku, jaki zaczyna się kształtować pomiędzy muzyką a trybem i tempem życia codziennego oraz ideami to życie przenikającymi. Podobnie jak wielkie architektury form, a raczej ich aparaty kurczą się do mniejszych wymiarów, zapowiadając erę, w której należałoby oczekiwać jak gdyby nowego rodzaju muzyki kameralnej, tak samo zaznacza się równocześnie własne prawo śpiewającego głosu i budzenie się z powrotem do życia poczucia dźwięku wokalnego. To zaś wywołuje żywsze zajmowanie się kwestiami czysto wokalnymi, zarówno w zakresie solowego, jak i zespołowego śpiewu. Obserwując programy radiowe zauważyć możemy, że produkcje wokalne wzmagają się w nich w dużym stopniu. Koncerty wypełnione np. samymi pieśniami, wykazują rosnące zainteresowanie u słuchaczów oraz większe w nich upodobanie. Również wydaje się, jak gdyby muzyka pieśni, oraz — co już zaznaczyliśmy — małe formy muzyki, szczególnie nadawały się do nawiązywania kontaktu na terenie radia między tysiącznymi rzeszami słuchaczów a kompozytorem.

Porzućmy jednak te rozważania natury ogólnej i przejdźmy do omówienia zagadnień objętych tytułem niniejszego artykułu. Otóż

tu na wstępie musimy zdać sobie z tego sprawę, że dzisiejszy śpiewak, chcący sprostać wszystkim wymaganiom, musi posiadać większe i wszechstronniejsze wykształcenie techniczne — nie mówiąc już o stronie muzycznej — niż śpiewak dawny, gdyż musi on dostosować swą umiejętność techniczną również i do wymagań maszyny, a więc mikrofonu radiowego, płyty gramofonowej i filmu dźwiękowego. O ile na koncercie lub na scenie operowej może on z łatwością przemycić niektóre braki natury technicznej, to mikrofon braki te wykaże z nieubłaganą bezwzględnością. Jeśli bowiem śpiewający posiada, oprócz otrzymanego od natury miłego w brzmieniu materiału głosowego, talent śpiewaczy, temperament wokalny, pewien stopień kultury muzycznej, to udaje mu się często przemycić niepostrzeżenie braki natury technicznej. A gdy nawet i to nie zawsze się mu uda, to bardzo często słuchacz ustosunkuje się pod działaniem tak zw. osobowości śpiewaka, aż nadto pobłażliwie do tych słabych stron jego śpiewu. Istniejące braki spostrzeże natychmiast słuchające za pośrednictwem mikrofonu ucho, nawet pod tym względem specjalnie nie wykształcone. I nic dziwnego. — Na słuchanie muzyki przez radio oddziaływują odrębne warunki akustyczne, fizjologiczne i psychologiczne. Te ostatnie różnią się znacznie od warunków normalnych. Człowiek ma stałe poczucie przestrzeni, w której się znajduje. Słuchając muzyki przez radio, musi ją niejako projektować w inną przestrzeń, co wytwarza w nim pewien dualizm poczucia przestrzeni, któremu może zaradzić tylko bardzo silna koncentracja słuchowa. Również i szereg spostrzeżeń optycznych, które stale się łączą z bezpośrednim słuchaniem muzyki, musi tu odpaść. Bezpośredni widok osoby grającej czy śpiewającej, który przewodzi fale psychofizyczne i wytwarza kontakt między słuchaczem a osobą artysty, tu nie istnieje, przez co przerywa się emocjonalne, subjektywne podejście do artysty i do odtwarzanej przez niego muzyki.

Tym się tłómaczy zjawisko, że pojęcie „wolnego od błędu“ śpiewanego tonu, zasłyszanego na koncercie czy w operze, nie jest jednakie zarówno u przeciętnego miłośnika śpiewu, jak i u śpiewaka, ba — nawet u krytyka. Gdybyśmy sobie zadali trud i przeglądnęli sprawozdania krytyczne z produkcji wokalnych, odbytych na estradach koncertowych lub w operze oraz sprawozdania z produkcji wokalnych, nadanych przez radio, zwróciło by naszą uwagę charakterystyczne zjawisko, a mianowicie, że różnice w ocenie pierwszych produkcji są niewspółmiernie większe niż w ocenach odnoszących się do występów śpiewaków, występujących w studio radiowym.

U słuchającego produkcji wokalnej ze studia radiowego niema subjektywnego, emocjonalnego nastawienia się do śpiewającego, skutkiem czego łatwiej tu o ocenę objektywną, która ma wszakże, zwłaszcza z punktu widzenia pedagogicznego, większą wartość i znaczenie.

Gdy zapoznajemy się z historią sztuki i pedagogii wokalnej, gdy przeglądamy liczne „szkoły śpiewu“ dawnych mistrzów, gdy czytamy opisy śpiewu słynnych niegdyś artystów, częściowo tylko możemy zdać sobie sprawę, jakie wartości artystyczne lub pedagogiczne oni posiadali, natomiast brak nam wyobrażenia dźwięku ich głosu, techniki ich śpiewu, przykładów akustycznych co do sposobu wykonywania ćwiczeń, które w swych „szkołach“ na papierze nutowym oraz w komentarzu słownym utrwalili. Zmieniło się to z chwilą, gdy wynalazki w ostatnich dziesiątkach lat doprowadziły do możności uchwycenia i utrwalenia dźwięku. W miarę doskonalenia się płyty gramofonowej uzyskiwało szkolnictwo muzyczne ważny i cenny środek pomocniczy przy nauczaniu np. historii muzyki, form muzycznych, gry na instrumentach, śpiewu i t. d. Tworzenie zbiorów płyt gramofonowych w szkolach muzycznych, w zakładach muzykologicznych, stało się nieodzowną koniecznością. Do osiągnięcia celów nauczania nie mogło oczywiście wystarczać jedynie nabycie dobrego aparatu gramofonowego oraz odpowiedniego zapasu najlepszych choćby płyt. W posługiwaniu się tym środkiem stała się potrzebna metoda pedagogiczna, a więc używanie go pod pewnymi aspektami, stojące w organicznej łączności z wykładami czy objaśnieniami uczącego i stanowiące jedynie ich ilustrację. Stosowanie płyty gramofonowej w ramach nauczania stało się wyłącznie środkiem demonstracyjnym, nie zaś zastępstwem prawdziwej, żywej muzyki.

Głos ludzki wychodzi, jak wiadomo, na płycie gramofonowej naogół dobrze. Nic więc dziwnego, że właśnie dla pedagogii wokalnej przykład płyty gramofonowej stał się cennym środkiem pomocniczym do uzyskania ściślejszej współpracy i wzajemnego porozumienia się pomiędzy nauczycielem a uczniem w zakresie analizy problemów technicznych i artystycznych śpiewu, w zakresie odnajdywania i klasyfikowania wad i braków wspólnie słuchanej produkcji wokalnej. Właśnie płyty, wykazujące te wady i braki, mogą przedstawiać wiele cennego pod względem pedagogicznym materiału. Słyszymy często, że płyta gramofonowa zniekształca indywidualny charakter dźwiękowy głosu śpiewaka. Otóż w przeważają-

cej ilości wypadków — jeśli oczywiście wyłączymy nieudane wykonanie płyty lub niedoskonałe pod względem technicznym jej nagranie — to niezadawalające lub zgoła złe brzmienie głosu jest rezultatem wadliwego pod względem fizjologicznym posługiwania się nim przez danego śpiewaka. Kto nauczył się słuchać i analizować bez uprzedzenia, temu przeprowadzone na większej ilości płyt porównania wykażą to wyraźnie. Np. ostre brzmienie tonów górnych jest oznaką, że instrument głosowy w chwili wydobywania ich miał fałszywe napięcia i ściśnienia, ograniczające funkcję rezonatorów, niekorzystnie oddziaływujące na współgrę alikwotów, powodując natomiast tworzenie się dźwięków, zbliżonych do krzyku, które płyta gramofonowa nie tylko pochwyciła ale i podkreśliła. Te same tony ostre, słyszane w sali teatralnej czy koncertowej, nie będą tak bardzo raziły jakością brzmienia, gdyż współwibrujące powietrze sali zaokrągli tę nieprzyjemną dla ucha ostrość, a ponadto gra sceniczna, postawa, interpretacja muzyczna współdziałają w złagodzeniu niekorzystnego wrażenia. Płyta gramofonowa może mieć zatem większą wartość kontrolną niż audycja bezpośrednia, gdyż przy pomocy płyty możemy zanalizować i ocenić jakość tonu objektywniej, w czystej jego materii. Im lepszą posiada śpiewak emisję, tym lepiej oddany zostanie przez płytę indywidualny dźwięk jego głosu, im bardziej głos ten będzie ściśnięty lub pogrubiony, tym bardziej dźwięk jego będzie zniekształcony. Wszystkie te wady i braki, czy nimi będą niewyrównane rejestry głosowe, czy nie opanowana dynamika, niedokładna intonacja, niespokojna fala głosowa (tremolo), czy wreszcie zła artykulacja, której jakość zależy również od emisji głosu, uwydatni płyta gramofonowa z nieubłaganą dokładnością. Można tu wybierać przykłady z przeszłości i teraźniejszości, stosownie do indywidualnych potrzeb danego ucznia. W niejednym wypadku korzystniejsze będzie słuchanie płyt, naśpiewanych przez śpiewaków posiadających ten sam, co i uczeń, gatunek i tessiturę głosu, w innym znowu wskazanym będzie posługiwanie się szeregiem płyt, z naśpiewanym na nich przez różnych śpiewaków tym samym utworem. Uwydatnienie zalet lub wad będzie łatwiejsze, jeśli nawet wiek płyt będzie różny lub ich firmowe pochodzenie. W ten sposób do uzyskania drogą analizy i porównania wglądu w istotę sztuki śpiewaczej dołączy się i inna korzyść, a mianowicie rozszerzenie się horyzontu artystycznego u ucznia, gdyż zrozumienie przez niego wszystkich tajników umie-

jętności technicznej dodaje jego wyobraźni i intuicji artystycznej skrzydeł dla osiągnięcia należytych rezultatów w nauce.

Niewspółmiernie jednak większą wartość pedagogiczną posiadać będzie płyta z nagranym na niej śpiewem ucznia. Wspomnieliśmy na wstępie, że dzięki nauce, a w szczególności eksperymentalnej fonetyce, możemy rozporządzać, obok licznych dzieł, szeregiem genialnie skonstruowanych aparatów, przy których pomocy zyskujemy wgląd w powstawanie i kształtowanie się ludzkiego głosu, a to w celu stworzenia podstaw zarówno dla patologii, jak i w celu ułatwienia pedagogii wokalnej odnalezienia dróg i środków dla nadania ludzkiemu głosowi większego piękna dźwiękowego, większej nośności i wytrzymałości, słowem w celu sporządzenia z niego doskonałego instrumentu muzycznego. Należy jednak zdać sobie sprawę, że dla ogromnej większości nauczycieli śpiewu, nie tylko u nas, ale i w innych krajach, rezultaty tych badań oraz posługiwanie się tymi aparatami i przyrządami jeszcze długo nie będą mogły mieć praktycznego zastosowania. Nowe prądy we współczesnej pedagogii wokalnej wskazują wprawdzie na konieczność oparcia nauki śpiewu na podstawach realnej nauki, jak to potwierdzają uchwały Międzynarodowego Kongresu Głosu, odbytego we wrześniu 1947 r. w Paryżu, lecz na wykształcenie przyszłego nauczyciela śpiewu, obeznanego dokładnie z rezultatami wymienionych badań naukowych, przyjdzie nam czekać jeszcze długo. Tymbardziej więc staje się pilną koniecznością wykorzystanie przez pedagogię wokalną fonografu i mikrofonu dla uzupełnienia kształcenia głosu uczniów, a to przez nagrywanie ich śpiewu na płycie gramofonowej lub kontroli za pomocą mikrofonu. Wyposażenie, przynajmniej wyższych naszych uczelni muzycznych, w te pomocnicze środki w zakresie fonetyki praktycznej, posiadałoby pierwszorzędną wartość i odbiłoby się korzystnie nie tylko na wynikach nauki w klasach wokalnych, ale również i instrumentalnych danej uczelni.

Nie wdając się w szczegółowe rozważania o możliwościach i sposobach posługiwania się taką aparaturą w szkole muzycznej, podkreślę jedynie dla przykładu niektóre momenty w tym dziale szkolnictwa, w którym pomocniczy ten środek może odegrać bardzo ważną rolę, mianowicie w nauczaniu śpiewu. Weźmy np. sprawę egzaminów wstępnych. Utrwalony na płycie śpiew kandydata podczas egzaminu wstępnego, przedstawiałby nieporównanie większą wartość niż protokół egzaminu ze wszystkimi uwagami i pod-

pisami egzaminatorów, tym bardziej, że te uwagi byłyby do tej płyty dołączone. Płyty te, oraz dalsze — gdyż każdy egzamin przy końcu roku szkolnego byłby również nagrany — przedstawiałyby cenny materiał porównawczy, wykazujący postępy ucznia w toku jego studiów. Poza tym nagranie fragmentu jakiejś lekcji mogłoby przynieść uczniowi wiele korzyści, gdyż uczyłby się poznawać na płycie dokładniej własne wady i braki głosowe, w emisji, w dykcji i tym skuteczniej współpracować z nauczycielem nad ich usunięciem lub poprawą. Śpiewak jest nadzwyczaj wrażliwy — pisze w II-gim tomie swego dzieła „Le Chanteur" słynny francuski laryngolog-foniatra dr. Wicart — na wykazywanie mu braków w jego śpiewie. Zatrzymuje on słowa krytyki i przestrogi dłużej, niż pochwały, które są codzienną jego strawą. Korzystam od wielu lat — pisze dalej dr. Wicart — z aparatu utrwalającego produkcję wokalną i nagrywam głosy mych pacjentów-śpiewaków przed, podczas i po leczeniu, uzyskując u nich pełne zrozumienie istoty swych niedomagań i odzwyczajenie się od poprzedniego niewłaściwego sposobu śpiewania. Wszelkie wskazówki i objaśnienia co do przyczyny ich niedomagań, dawane bez dowodu płyty gramofonowej, były przyjmowane przez tych śpiewaków uprzejmie, lecz bez przekonania. Wykazuje im natomiast dokładnie te wady płyta gramofonowa. Na dalszych więc zdjęciach, dokonywanych w toku leczenia, słyszą ci pacjenci dr. Wicart'a poprawę w funkcjonowaniu ich instrumentu głosowego. Poprawiając zatym wady w emisji, które występowały w ich śpiewie uporczywie, doprowadzają do zupełnego wyleczenia swych fonetycznych niedomagań. Wracając do omawiania sposobów wykorzystywania takiego aparatu przez nauczyciela śpiewu, zauważymy, że niejedną płytę z nagranym na niej fragmentem szczególnie ważnej dla niego lekcji mógłby uczeń nabyć i w dowolnej ilości na gramofonowym aparacie powtarzać. Mogłoby to być dla niego dużą pomocą i uzupełnieniem niewystarczającej nieraz dla niego ilości lekcyj. Wreszcie zdjęte na płytach produkcje uczniów w ramach egzaminów dyplomowych i przechowywane w specjalnych archiwach uczelni, czyż nie przedstawiałyby cennego, nie napisanego, ale żywego sprawozdania z pedagogicznej działalności i poziomu szkoły.

Przejdźmy jeszcze do innego przykładu. Jak wiemy, jednym z bardzo interesujących problemów techniki wokalnej jest umiejętność przystosowania głosu do przestrzeni, w której się śpiewa. Wielu wybitnych nawet śpiewaków koncertowych i operowych żali

się, że tego „poczucia przestrzeni“ nie nauczyli się w ciągu swych konserwatoryjnych studiów, lecz musieli ją potym w czasie swej artystycznej praktyki w niemałym trudzie zdobywać. Wiemy, że są głosy, nawet o dużym formacie, przy dźwięku których w sali koncertowej czy operowej słuchacz odbiera nieprzyjemne wrażenie i nie może sobie wytłómaczyć, w czym tkwi przyczyna tego niekorzystnego wrażenia. Gdy głos sam w sobie ma pełnię dźwięku, gdy strona artystyczna jest nienaganna, wymowa dobra, techniczna sprawność bez zarzutu, to owe niekorzystne u słuchacza wrażenie wywołane jest wadliwym przystosowaniem głosu do przestrzeni. Tak samo, jak w najpiękniej pod względem estetycznym wyposażonej przestrzeni musi być do niej przystosowana siła i rodzaj oświetlenia, jeśli się chce osiągnąć wrażenie piękna, tak samo i głos musi być przystosowany do przestrzeni, w której śpiewa. Kiedy powstaje u słuchacza wrażenie piękna przy słuchaniu dźwięku głosu? Tylko wówczas, gdy śpiewak z najmniejszym wysiłkiem energii wypełnia salę dźwiękiem. Każde nadmierne zużywanie tej energii przeszkadza tak samo, jak jego niewystarczający stopień. Śpiewak powinien sobie zdawać sprawę z tego, że dla słuchacza miarodajnym jest tylko obraz dźwięku w przestrzeni, a nie obraz tego dźwięku, jaki artysta w sobie lub koło siebie słyszy.

Wiemy, że nie każdy głos, który brzmi dobrze w sali koncertowej lub operowej, zachowa to piękno brzmienia, gdy go pochwyci mikrofon lub wstęga filmowa. Wiemy również i to, że niemal każdy głos, który brzmi dobrze w mikrofonie radiowym, jest dobrym głosem koncertowym lub operowym, oczywiście pod względem dźwięku. Stwierdzenie tego zjawiska wprowadza nas w istotę omawianego w niniejszym artykule zagadnienia. Gdy mówimy, „głos promienieje“, to jeszcze nie możemy mieć zupełnej pewności, że głos zachowa ten promienny blask, gdy go pochwyci mikrofon. Ale nie ulega wątpliwości, że każdy śpiewak mógłby dzięki specjalnej technice wokalnej, a więc przez odpowiednią emisję głosu, oddech, opanowanie modulacji barwami głosu i t. d. tak swe środki głosowe wykształcić i udoskonalić, że mógłby wychodzić zwycięsko, jako głos o pełnym, promiennym blasku. Piękno dźwiękowe głosu zależy bowiem — to nam wykazuje graficznie aparat, umożliwiający analizę fali głosowej — od zjawiska, które możnaby w następujący sposób określić: głosy o bogatej zawartości górnych wibracji i o bardzo dobrze zaznaczonych tak zw. formantach, brzmią dobrze. Jak już zaznaczyliśmy, każdy śpiewak mógłby pod tym względem

17*

swój narząd głosowy ulepszyć. Tak samo, jak małymi są pozornie pod względem fizycznym różnice pomiędzy dobrymi a złymi głosami, tak samo może się w niejednym wypadku okazać potrzeba niewielkich zmian w „ustawieniu głosu“, w jego osadzeniu, w jego „appogio“, w emisji, oddechu, aby dać słuchaczowi akustyczny obraz pięknie brzmiącego głosu. O ile to piękno brzmienia głosu stanowi pierwszy warunek jego radiofoniczności, to drugim warunkiem tego będzie umiejętność przystosowywania go do przestrzeni, w której śpiewa.

Ramy niniejszej pracy wykluczają oczywiście możność szczegółowego rozpatrzenia tych specjalnych problemów, składających się na całość tego zagadnienia. Wspomnę tylko dla przykładu chociażby problem estetycznego wrażenia, wywołanego przez głos w przestrzeni, a spowodowanego zależnością wysokości tonu od echa przestrzeni. Jedna przestrzeń może wywoływać dla wysokich tonów za długie okresy echa, w przeciwieństwie do tonów niskich, i odwrotnie. Inna znowu sala koncertowa — a będzie nią sala o gorszych warunkach akustycznych — może szczególnie silnie odtwarzać tony wysokie, dajmy na to ton o wysokości dwukreślnego *a*, ponieważ dla tego zakresu tonów występuje w tej sali specjalne zjawisko współbrzmienia. Znamy np. kościoły, w których jedynie wysokim, tenorowym głosem obdarzeni kaznodzieje mogą przemawiać, albowiem dla niższych tonów echo w danym kościele jest za długie. Otóż w zdobyciu tej umiejętności, z którą rutynowany śpiewak już po pierwszych tonach wyczuwa, jak trzeba śpiewać, aby głos w danej sali brzmiał dobrze, powinna zawodowa szkoła muzyczna, jaką jest konserwatorium, uczniowi pomódz i przy użyciu eksperymentu zwracać jego uwagę na te akustyczne problemy. Podpisany miał przed wojną sposobność uczestniczenia w przeprowadzaniu ciekawego eksperymentu w tej dziedzinie, a to w jednym z zagranicznych zakładów naukowych, zajmujących się zagadnieniami akustyki i eksperymentalnej fonetyki. W zupełnie pod względem echa przestrzeni przytłumionym pokoju (dywany na podłodze, ściany okryte grubymi kotarami), zdjęto głos śpiewaka przy pomocy mikrofonu i wzmacniacza na płycie gramofonowej. Gdy po utrwaleniu tej płyty nadano ją na aparacie gramofonowym, głos owego śpiewaka, z natury o pięknym dźwięku, brzmiał głucho, martwo, nieprzyjemnie. Otóż brakowało mu przestrzeni, to zn. wyeliminowano z dźwięku głosu echo przestrzeni, które, jak nas poinformowano, powinno dla dobrej co do jakości brzmienia

produkcji wokalnej — jak zresztą i każdej innej produkcji muzycznej — wynosić mniej więcej od pół do 2-ch, a nawet nieco więcej sekund, podczas gdy w opisanym pokoju wynosiło ono prawie zero. (Nie należy oczywiście mieszać zjawiska akustycznego, które zwiemy echem przestrzeni, od innego, zwanego pogłosem, powodującym złą akustykę sal. Pogłos powstaje, jak wiadomo, wówczas, gdy fala dźwięku, pomimo że jej źródło umilkło, odbijając się wielokrotnie od wielu powierzchni oraz przez pewien okres czasu, dochodzi do naszego ucha). Z kolei przystąpiono do dalszego doświadczenia z tą płytą, a mianowicie zaczęto dodawać jej coraz większą dawkę echa przestrzeni. Technicznie przeprowadzono to w następujący sposób:

Obok pokoju, w którym nagrano pierwszy raz płytę, znajdowała się duża sala, urządzona jako „przestrzeń echa". W poprzek jej były zawieszone liczne i różnej wielkości oraz grubości kotary, dające się dowolnie rozsuwać. Przesuwanie względnie rozsuwanie ich regulowało w tej sali echo od pół do 5-ciu sekund. Sala miała kształt prostokąta. W pobliżu jednej z krótszych ścian umieszczono głośnik, w pobliżu ściany przeciwległej mikrofon. Płytę, o której mowa, zaczęto nadawać przez wzmacniacz na głośnik, przy niemej dawce dźwięku, tj. w ten sposób jak się postępuje przy elektrycznym nadawaniu, a umieszczony pod przeciwległą ścianą mikrofon chwytał wydobywającą się z głośnika falę głosową. Równocześnie z nadawaniem tej płyty zaczęto zapomocą przesuwania kotar wytwarzać i stopniowo zwiększać echo przestrzeni. Uczestniczący w dokonywaniu tego eksperymentu znajdowali się w sąsiedniej sali i słyszeli przez drugi aparat nagrany na płycie śpiew ze sztucznie dodawanym do niego echem. Otóż przy zwiększaniu echa można było wyraźnie słyszeć, jak wydobywający się z płyty głos zyskiwał coraz więcej na pełni i pięknie dźwięku, ale tylko do pewnego momentu, w którym głos brzmiał najpiękniej. Kiedy bowiem przez dalsze rozsuwanie kotar wzmacniano coraz więcej echo, głos zaczął tracić na pięknie, coraz bardziej huczał, tracił blask, brzmiał nieprzyjemnie. Najlepsze brzmienie osiągnął głos w tym momencie, w którym przestrzeń i głos były ze sobą najlepiej zharmonizowane, tworząc doskonałą jednolitość. Szkoda wielka — powiedział przeprowadzający ten eksperyment profesor — że podobne doświadczenia wykonuje się wyjątkowo w uczelniach muzycznych, zwłaszcza w szkołach śpiewu. Istotnie, kilka zaledwie konserwatoriów euro-

pejskich posiadało wówczas odpowiednie do tych celów urządzone pracownie.

Doskonałego opanowania wielu problemów natury technicznej, nie tylko od występującego przed mikrofonem śpiewaka, ale i technika, wysyłającego w przestworza falę dźwiękową, wymaga również radio. Wysunięcie tego postulatu jest u nas szczególnie aktualne. Postęp techniczny co do ulepszenia mikrofonów, amplifikatorów, akustyki studia i t. d. jest niewątpliwie znaczny. Przypomnijmy sobie, jak wyglądały pierwsze studia nadawcze, o ścianach spowitych w grube kotary od sufitu do podłogi okrytej dywanem, pochłaniających zupełnie echo przestrzeni, o którym była mowa. Należy jednak stwierdzić, że mimo przeprowadzenia wielu korzystnych zmian w konstrukcji sal nadawczych, w wyglądzie ich ścian, nie nastąpiło jeszcze pełne rozwiązanie problemów akustycznych, i to nie tylko u nas, ale nawet w krajach o bardzo wysokim poziomie technicznym. Większy postęp nastąpił w konstrukcji i jakości mikrofonów. Nie wdając się oczywiście w omawianie tych różnic, możemy stwierdzić, że używane obecnie mikrofony wykazują daleko większe, niż poprzednie, możliwości w odtwarzaniu dźwięków pod względem ich zasięgu, ich barw oraz dynamiki. Jeśli chodzi o modulowanie przez technika radiowego fali dźwiękowej i wysyłanie jej w świat na falach eteru, to dział ten wymaga u nas niejednego jeszcze ulepszenia, a choćby nawet większej staranności i umiejętności w sposobie umieszczania mikrofonów w czasie nadawania audycji o różnych typach i w różnych akustycznych warunkach.

Każdy występ śpiewaka przed mikrofonem, obojętne czy to będzie śpiewanie w studio nadawczym, czy na koncercie transmitowanym przez radio, czy wreszcie w filmie dźwiękowym, wyłania szereg problemów technicznych, których doskonałe opanowanie zapewnia dopiero osiągnięcie należytego poziomu nadawanej audycji. Przyglądnijmy się więc bliżej tym problemom i spróbujmy wyciągnąć pewne wnioski, które mogłyby mieć dla śpiewaka wartość praktyczną. Śpiewający w studio radiowym artysta powinien zdawać sobie z tego sprawę, że nie stoi na scenie operowej ani przed publicznością na estradzie koncertowej, że jego śpiew jest chwytany przez mikrofon, a nie przez salę, w której się znajduje, że odbierany przez mikrofon jego głos podlega regulowaniu co do siły i barwy dźwięków i po dokonaniu tej amplifikacji zostaje fala głosowa przekazana stacji nadawczej. Przede wszystkim jednak po-

winien śpiewak pamiętać o tym, że mikrofon posiada ogromną wrażliwość, że amplifikacja wzmacnia zarówno piękne, jak i brzydkie dźwięki, a zatym ewentualne wady jego głosu zostają nie tylko podkreślone, ale i powiększone. Dlatego to śpiew mikrofoniczny wymaga o wiele większego wyrównania, wygladzenia dźwięku głosowego, niż śpiew sceniczny, a nawet koncertowy. Ogromna, jak już wspomnieliśmy, wrażliwość mikrofonu pozwala na odbieranie i przekazywanie jak najsubtelniejszego pianissimo, nie znosi natomiast najmniejszego nawet wysiłku krtaniowego, nawet przy śpiewaniu forte. Wynika z tego kardynalne wskazanie, a mianowicie, że nie wolumen głosu, ale jakość jego dźwięku powinna stanowić wyłączny — oczywiście poza zagadnieniami muzyczno-interpretacyjnymi — przedmiot jego uwagi i troski.

Osoba pragnąca sprostać technicznym wymaganiom mikrofonu pod względem fonogeniczności głosu w ramach występu w studio radiowym napotyka na większe trudności i gorsze warunki, aniżeli śpiewająca na scenie operowej lub w sali koncertowej podczas transmitowanej audycji, albo wreszcie nagrywająca płytę gramofonową lub wstęgę filmową. Podczas gdy osoba występująca w sali koncertowej słyszy siebie i może się w pewnej mierze kontrolować, gdy śpiewająca do aparatu fonograficznego lub filmu może dla własnej kontroli otrzymać próbki z dopiero co nagranej produkcji, to jednostkę śpiewającą przed mikrofonem studia ogarniają nieraz wątpliwości co do dobrej jakości jej śpiewu, wynikłe z uczucia osamotnienia dźwiękowego; nie mogąc bowiem równocześnie swoim słuchem znajdować się i w miejscu audytorium i na miejscu, z którego płynie jej głos, śpiewa bez fizycznej kontroli.

Cenny środek pomocniczy dla kształcenia głosu stanowi — a raczej stanowić powinien — film dźwiękowy. Utrwala on bowiem nie tylko śpiew, ale i obraz śpiewającego, jego gestykulację, ruchy twarzy, krtani i t. d., a zatym utrwala obraz mechanicznej funkcji, wytwarzającej dźwięk. Technika filmowa znajduje się w stadium ciągłego rozwoju. Przyszłość będzie mogła nie jedno jeszcze wyjaśnić i ustalić. Istnieją już zdjęcia filmowe mechanizmu krtani podczas śpiewania. Zdjęcia te wyświetlane były na ostatnim Międzynarodowym Kongresie Głosu w Paryżu w r. 1947. Przy pomocy analizy takiej wstęgi filmowej będzie mogła być wyjaśniona niejedna jeszcze tajemnica, której nie można było zbadać w dotychczasowych warunkach i możliwościach eksperymentalnej fonetyki. To pozwoli zaś na stosowanie nowych środków w pracy nad

korekturą wadliwej funkcji narządu głosowego. Nie zapuszczając się w dalsze rozważania na ten temat, ograniczmy się jeno do zaznaczenia, że w filmie dźwiękowym otwierają się dla śpiewającego głosu piękne możliwości. Przekonaliśmy się z dotychczasowej produkcji filmu dźwiękowego, że śpiewak, posiadający nawet skromny wolumen głosu, może w filmie wywoływać wrażenie, że posiada głos bogaty i duży, ale jedynie wówczas, gdy posiada doskonale opanowaną emisję głosu.

Przy omawianiu sprawy regulowania i modulowania pochwyconych przez mikrofon dźwięków w amplifikatorniach, zaznaczyliśmy, że ten dział techniczny wymaga u nas udoskonalenia i poprawy. Dotyczy to szczególnie audycyj wokalnych. Technik, regulujący dźwięk głosu pod względem siły i barwy, musi posiadać nietylko wiadomości z zakresu estetyki śpiewu, ale i wykształconą wrażliwość na jakość emisji głosu, umożliwiającą mu odróżnianie złego dźwięku od dźwięku dobrego. Wtedy może on odpowiednio regulować i modulować dynamikę i barwę głosu, a więc, gdy np. jakiś dźwięk będzie niewystarczający, dodać mu intenzywności w brzmieniu, gdy będzie dobry, zatrzymać go, ponieważ nie wymaga poprawy, gdy będzie ostry, krzykliwy, złagodzić go i przytłumić i t. d. Obeznanie się z zasadami prawidłowej emisji oraz objawami i formami jej wynaturzeń, ułatwi mu odnajdywanie przyczyny niefonogeniczności danego głosu. Przyda się to przede wszystkim muzycznym reżyserom filmu dźwiękowego. Zamiast zatrzymać dzwonkiem wykonywanie źle brzmiącej frazy i powtarzać ją wielokrotnie celem uzyskania poprawy, będą oni mogli łatwo ustalić przyczyny złego brzmienia głosu i podać sposoby poprawy. Coraz wyraźniej występuje więc potrzeba kształcenia specjalistów w tej dziedzinie. Powołanie do życia fachowej szkoły, w której mogliby dokształcić się pod względem muzyczno-artystycznym oraz zapoznać się z fizjologicznymi, fonetycznymi i estetycznymi problemami sztuki wokalnej nasi radiowi i filmowi technicy, będący zapewne dobrymi fachowcami w zakresie akustyki i elektrotechniki, może najskuteczniej uzupełnić i naprawić istniejące braki. Z drugiej zaś strony zarysowuje się konieczność gruntowniejszego zapoznania się ze strony nauczycieli muzyki z zagadnieniami z dziedziny akustyki, elektro-akustyki i eksperymentalnej fonetyki, W niedalekiej może przyszłości doczekamy się jeszcze, że od jutrzejszego profesora muzyki wymagać się będzie dyplomu inżyniera-akustyka, ze względu na wymagania, jakie stawia pedagogii mu-

zycznej muzyka mechaniczna i postęp techniczny. Jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości, mianowicie, że wcześniej czy później będziemy musieli podejść do naukowych, artystycznych i technicznych problematów tego czynnika, który stosunkowo niedawno wtargnął w życie współczesnego człowieka. Rozwój elektro-akustyki, począwszy od jej punktu wyjścia, jakim było przenoszenie dźwięków, tworzy nowe możliwości wytwarzania tych dźwięków, a tym samym otworzył nowe horyzonty w zakresie budowy instrumentów. Nie będziemy mogli oczywiście zapuszczać się w omawianie prób, jakie zostały przeprowadzone nad konstruowaniem elektro-muzycznych aparatów. Dotychczasowe próby obracały się — jak wiadomo — przede wszystkim dokoła dwóch problemów, mianowicie zmieniania wysokości dźwięków w instrumentach elektro-muzycznych, co zostało właściwie już rozwiązane w aparacie Teremina, oraz wytwarzania w tych aparatach wszelkich barw instrumentalnych, co znowu zostało częściowo uzyskane w aparacie Trautweina. Instrument ten ma nad instrumentem o wyłącznie akustycznym źródle dźwięku tę przewagę, że można zmieniać w nim nie tylko wysokość dźwięku, lecz i dynamikę oraz barwę. Instrument ten — według zapewnień Trautweina — da się rozbudować również dla gry wielogłosowej. Czy znajdzie on praktyczne zastosowanie — trudno to dzisiaj przewidzieć, mimo, że istnieją już kompozycje (Hindemith, Genzmer), specjalnie na ten instrument napisane.

Wskazując na problemy i wymagania, wobec jakich postawił śpiewaka i nauczyciela śpiewu postęp techniczny, zaznaczyliśmy, że np. wyposażenie uczelni muzycznych w pomocnicze środki w zakresie fonetyki praktycznej, o których była mowa, nie tylko odbiłoby się korzystnie na wynikach nauki, ale pozwoliłoby w przyszłości wychodzić obronną ręką z niepokojącego wpływu, jakim zaznacza się coraz wyraźniej również i na polu muzycznym rozrost techniki. Nie pozwólmy wyprzedzić się pędzącemu ciągle naprzód życiu i nie konserwujmy się w naszych konserwatoriach w kostniejących metodach i przyzwyczajeniach, zwłaszcza w zakresie pedagogii wokalnej. Inaczej będzie nam coraz trudniej utrzymać się na powierzchni niektórych działów życia muzycznego, gdyż trudniej będzie utrzymać się na niej tym, których wykształcimy. Jeżeli np. śpiewak nie będzie odpowiednio przygotowany, by mógł sprostać wymaganiom, jakie wobec jego głosu i sposobu śpiewania stawia mikrofon radiowy lub film dźwiękowy, może nadejść chwila, w której one obejdą się w ogóle bez niego. W ciekawym artykule, za-

mieszczonym pod tytułem „Künstliche Stimmen" w jednym z przedwojennych numerów znanego miesięcznika „Die Musik", zajął się tym zagadnieniem znany kompozytor Ernest Krzenek i podsunął przed oczy dzisiejszych śpiewaków koszmarną wizję przyszłości, wywołaną rozrostem techniki i konstruktywizmem dzisiejszej epoki. Oto pewien człowiek w Anglii wpadł na następujący pomysł: polecił jakiemuś śpiewakowi zaśpiewać fragment arii czy pieśni do odbiorczego aparatu filmu dźwiękowego. Na wstędze odtwarzającej obraz dźwięku powstały liczne linie, kreski, jako odbicie wyśpiewanych słów i tonów. Te hieroglify zostały powiększone, skutkiem czego wszystkie krzywizny, punkciki, wszystkie te jak pajęczyna cieniutkie linijki, wystąpiły wyraźnie w tym powiększeniu. Teraz przystąpił ów człowiek do analizy tego obrazu dźwięku przy pomocy odpowiednich przyrządów i sporządził kopię na innej wstędze filmowej. Jak można było przewidzieć, eksperyment się udał, albowiem przy wytrwałej cierpliwości musiało się udać odtworzenie krzywizn, które śpiewający głos zostawił na pierwszej taśmie. Przy nagraniu tej drugiej wstęgi na reprodukującym aparacie filmowym odezwał się więc śpiew, który został przez człowieka narysowany, a który był mniej więcej wierną kopią słów wyśpiewanych przez człowieka na pierwszej wstędze.

Znaczenia tego eksperymentu nie potrzeba specjalnie podkreślać. Przy odpowiednim udoskonaleniu sposobów tej roboty, w co nie należy może wątpić, będzie możliwe wytwarzanie w sztuczny sposób głosu o dowolnej jakości i ilości dźwięku. Będziemy mogli odtwarzać dźwiękowo zapomocą rysunku nie tylko jakiś istniejący głos, ale — co gorsze — będziemy mogli na podstawie uzyskanych doświadczeń konstruować nowe głosy. Perspektywy, jakie otwierają się przed nami, dorównywują swą fantastycznością najśmielszym przepowiedniom Juliusza Verne. Nie będziemy czekać, aż się spodoba Panu Bogu stworzyć drugiego Carusa, lecz pójdziemy do takiego magika od tonów i zamówimy nie jednego Carusa czy Gigliego, ale tylu, ile się nam będzie podobało. Co gorzej — na podstawie analizy krzywizn uzyskamy ścisły dowód, że i Caruso miał słabe punkty w swym głosie, a ludzie, którzy go podziwiali, nie słyszeli tych błędów, albowiem pod działaniem fal psychofizycznych nie byli zdolni do objektywnej oceny. Głos człowieka, związany wprawdzie z jego duszą, lecz zależny od tysiąca imponderabiliów, otoczony widocznymi i niewidocznymi wrogami, zdany na tysiączne kaprysy tak zw. wyrazu, zależny od okrutnej nieraz reakcji ner-

wów, może przestanie już nam wystarczać, gdy będziemy mogli zapomocą doskonałych pociągnięć rylca na biegnącej taśmie czy płycie wytwarzać głosy niepodlegające zniszczeniu, niewrażliwe na przeziębienia, zawsze dysponowane, zawsze gotowe do użytku, a przytym doskonałe, nie tremolujące, posiadające świetną dykcję, idealnie wyrównane, fonogeniczne i t. d., i na wygodne spłaty je nabywać. A więc po co mamy sie zwracać do natury, wykazującej nieraz tyle rozrzutności, na którą w dzisiejszej dobie, przy tempie współczesnego a tak krótkiego życia, nie możemy już sobie pozwolić? „Boga się chce przebudować — pisze Krzenek — chce się Go uczynić bezrobotnym". Rzucamy się w objęcie piekielnego konstruktywizmu, racjonalnego tworzenia, które, w miarę jak maszyny i aparaty będą ludziom odbierać słowo, usta, uszy, w miarę jak wibrujące więzadła głosowe zastąpi przebiegająca wstęga filmowa, zwolna czynić będzie ludzi głuchoniemymi.

Przestańmy jednak rozmyślać o tych fantastycznych i pełnych pesymizmu przepowiedniach. Niech nas na razie uspokoi i oddali tę smutną wizję powstające na ustach zapytania: czy mógłby się znaleźć twórca wyrazu, zawartego w śpiewającym głosie i kto mógłby nim być? Dotychczas twórcą tym była radość lub cierpienie człowieka, jego przeżycie, jego uczucia i pragnienia i one, wgrzebujący się do duszy słuchacza dźwięk z głosu wydobywały. Czy nie jest zbyt śmiałą fantazją przypuszczenie, że mógłby się zjawić cudotwórca, który jednym pociągnięciem rylca potrafiłby wydobyć to, co stanowiło do tej pory owoc przeżycia człowieka? A jeśli pozwoliliśmy sobie zakończyć niniejsze rozważania skreśleniem tej fantastycznej wizji, to tylko dla uprzytomnienia sobie, że, chcąc się obronić przed zalewem techniki i to nie tylko pod względem gospodarczym, ale i w zakresie ducha, musimy wyjść śmiało naprzeciw niej, musimy ją poznać, przezwyciężyć i ograniczyć do właściwego jej zakresu. Zwrócenie uwagi na te czekające na należyte rozwiązanie problemy jest w obecnej chwili szczególnie aktualne. Fakt, że sprawie szkolnictwa muzycznego poświęca się w ostatnich czasach wzmożoną uwagę, że np. sprawa programów nauczania stała się zagadnieniem aktualnym, nie jest zjawiskiem przypadkowym, lecz wiąże się z potrzebami i koniecznościami naszego współczesnego życia. Obserwując dzisiejszą epokę w sposób objektywny, a więc pozwalający na nieuprzedzoną ocenę metod i haseł, jakie towarzyszą usiłowaniom stworzenia nowych, a życiowo usprawiedliwionych podstaw dla szkolnictwa muzycznego, po-

winniśmy do pewnego stopnia zdać sobie sprawę, dlaczego przeżywamy taki właśnie, jak obecny, okres nie tak może zmiany jak przemiany dawnych form i środków w systemie nauczania. Dotyczy to przede wszystkim pedagogii wokalnej, która wobec pojawienia się nowych problemów techniczno-artystycznych, wymagających doskonałego opanowania ich przez współczesnego śpiewaka oraz wobec oddawania jej do dyspozycji przez realną naukę oraz postęp techniczny nowych środków pomocniczych w postaci rezultatów badań naukowych oraz specjalnych aparatów, znalazła się dziś na ważnym zakręcie swej drogi rozwojowej. Najlepiej nawet skonstruowane ramy organizacyjne, najdokładniej przemyślane typy szkól, nie podniosą poziomu kultury wokalnej u nas, o ile nie będą wypełnione nauczaniem, uwzględniającym hierarchię potrzeb współczesnego życia muzycznego i o ile nie będą oparte na solidnych podstawach naukowych. Inaczej szkolnictwo wokalne będzie nadal grzęznąć w empiryźmie oraz w suchych formułach scholastycznych. Ibsen, przez swego dr. Rellinga w „Dzikiej Kaczce", tak mówi: „życie nasze mogłoby być bardzo piękne, gdybyśmy mieli tylko spokój ze strony wierzycieli, którzy nas biednych ludzi ciągle nachodzą z idealnymi żądaniami". Jeżeli niniejsze rozważania, obejmujące jeden tylko odcinek w całokształcie pedagogii wokalnej, mogły wywołać u czytelnika przekonanie o konieczności przeprowadzenia zmian i uzupełnień w dotychczasowym systemie nauczania, jeżeli domagania się o oparcie pedagogii wokalnej na podstawach naukowych nie będą potraktowane jako nierealne pomysły, lecz jako wyraz istotnej potrzeby życiowej tego działu szkolnictwa muzycznego, artykuł ten spełnił swe zadanie.

PROF. KONS. JANUSZ MIKETTA (Kraków).

SZKOLNICTWO MUZYCZNE W POLSCE
(1945—1948).

Rozpatrzenie stanu szkolnictwa muzycznego w Polsce w chwili obecnej, próbę nakreślenia jego rozwoju w ciągu lat trzech oraz wyznaczenie jego dynamiki i celów należałoby rozpocząć od przedstawienia jego obrazu pod koniec ubiegłego okresu, czyli od ostatnich lat okresu międzywojennego. Ponieważ zmieniły się granice Państwa Polskiego, przeto zestawienie statystyczne szkół muzycznych przed wojną z obecnym ich układem i rozmieszczeniem nie da dokładnego obrazu postępu i osiągnięć. Wydany w r. 1939 Mały Rocznik Statystyczny Głównego Urzędu Statystycznego Rzeczypospolitej Polskiej podaje na str. 331, że w r. 1937/38 było na 181 niepaństwowych szkół artystycznych w ogóle — 132 szkoły muzyczne, na 7 zaś szkół artystycznych państwowych o poziomie wyższym — 3 szkoły muzyczne. Uczniów w tych szkołach muzycznych było: 9.642 + 1.438, razem więc — 11.080. Jeśli zestawimy te dane z wykazem Wydziału Szkolnictwa Muzycznego Ministerstwa Kultury i Sztuki za rok szkolny 1946/47, dowiemy się, że:

w 29 państwowych szkołach muzycznych kształciło się . .	6.131 uczniów
w 142 niepaństwowych szkołach muzycznych kształciło się . .	17.692 uczniów
w 171 szkołach muzycznych kształciło się :	23.823 uczniów

Zestawienie to poucza w każdym bądź razie, że:

1) zwiększyło się 10-krotnie zainteresowanie Państwa szkołą muzyczną; utworzono bowiem 29 szkół państwowych w miejsce 3;

2) zwiększyła się przynajmniej dwukrotnie potrzeba szkoły muzycznej w społeczeństwie; mamy 23.823 uczniów w miejsce 11.080;

3) zwiększenie się ilości szkół z 135 na 171 należy oceniać jeszcze wyżej, gdyż odpadła szeroko rozbudowana sieć szkół województw wschodnich, z najbardziej rozbudowanym pod tym względem ogniskiem Lwowa, a więc do tych 36 nowych szkół należy dodać masowe powstawanie nowych szkół na Ziemiach Odzyskanych, zwłaszcza woj. Dolno-śląskiego. Można więc już stwierdzić, że szkoła muzyczna w nowej Polsce Ludowo-Robotniczej rozpoczęła gwałtowny, o szerokiej dynamice rozwój. Pomówimy poniżej o elementach tego rozwoju i jego ideologii.

* * *

W chwili, gdy Warszawa walczyła wysiłkiem najlepszych swoich Obywateli z faszystowskim najeźdźcą, dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, wydany w dniu 15 września 1944 r. w Lublinie o zakresie działania i organizacji Resortu Kultury i Sztuki (Dz. U. R. P. Nr 5, poz. 25) zrealizował niespełniony przez cały okres Polski Międzywojennej postulat świata artystycznego, dotyczący utworzenia centralnego organu opieki nad sztuką. Na mocy Ustawy z dn. 31 XII. 1944 r. o powołaniu Rządu Tymczasowego Rzeczypospolitej Polskiej (Dz. U. R. P. Nr. 19 poz 99) Resort Kultury i Sztuki, przekształcony został w Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Pierwsze organizacyjne czynności na polu szkolnictwa muzycznego zostały dokonane w Lublinie. Brak materiałów nie pozwala mi odtworzyć bardziej szczegółowo tego okresu do chwili przeniesienia się Rządu Tymczasowego Rz. P. z Lublina do Warszawy, czyli do ostatnich dni lutego 1945 r. Muzykami, którzy pierwsi stanęli do tej trudnej pracy byli: Aleksander Barchacz, Mieczysław Drobner, Witold Wroński, Tadeusz Chyła. W koncepcji, jaką utworzyli sobie w tej pierwszej chwili, dominowała słuszna, z głębokiej dążności do powszechnej demokratyzacji sztuki wypływająca zasada, że szkolnictwo muzyczne w Nowej Polsce musi służyć przede wszystkim wyzwolonym z ucisku warstw posiadających robotnikom i chłopom. Jako takie powinno więc być państwowe i bezpłatne. Pod tym kątem widzenia nowej rzeczywistości zorganizowano niezwłocznie w Lublinie Państwowy Instytut Muzyczny, powołano podobne szkoły w Rzeszowie i Białymstoku.

Do czasu wielkiej ofensywy Armii Radzieckiej w styczniu 1945 r. terenem działania Ministerstwa mogły być jedynie tereny już wyzwolone. Planowanie więc musiało być ograniczone do tych ziem i do główniejszych ich miast.

Po przeniesieniu Ministerstwa do Warszawy i kolejnym wyzwoleniu ziem zachodnich i północnych Polski, a zwłaszcza po ostatecznej kapitulacji Niemiec, praca organizacyjna mogła objąć całą już wyzwoloną Polskę.

W dn. 30 kwietnia tegoż roku odbył się pierwszy zjazd dyrektorów szkół muzycznych, organizowanych w Krakowie, Łodzi, Katowicach, Poznaniu, Warszawie i innych miastach. Szkoły te powstały albo jako reaktywowane szkoły przedwojenne, albo też jako nowe. Znaczny udział w ich tworzeniu wzięli muzycy warszawscy, wygnani po powstaniu i rozproszeni po całej prawie Polsce. Dwie większe grupy profesorów Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie osiedliły się w Krakowie i Łodzi. Tam też łącznie z muzykami miejscowymi utworzyli szkoły muzyczne, pojmowane organizacyjnie różnie, przeważnie jednak traktowane jako przyszłe szkoły wyższe lub akademie muzyczne.

Na tym zjeździe przedstawiony został przez Departament Muzyki pierwszy projekt organizacji, a raczej reformy przedwojennego szkolnictwa muzycznego. Zawarte w tym projekcie, a zgłoszone przeze mnie, jako naczelnika Wydziału Szkolnictwa Muzycznego, nowe zasady podziału szkolnictwa muzycznego sprowadzały się do tez następujących:

1) z uwagi na dwa różne cele wychowawcze, jakimi są z jednej strony kształcenie muzyka zawodowego, z drugiej zaś amatora (przeciwstawienie kształcenia producenta kształceniu konsumenta), należy zaprzestać prowadzenia razem obu tych różnych programowo i metodycznie zadań wychowawczych

w jednej szkole i ustalić dwa typy szkół muzycznych: zawodowych i umuzykalniających.

2) zawodowe szkolnictwo muzyczne podzielić na 3 stopnie: niższy, średni i wyższy.

Zjazd przedyskutował te tezy, uznając w zasadzie ich słuszność, różniąc się jedynie w szczegółach zwłaszcza co do sposobu i tempa wprowadzenia tej reformy w życie.

Dla stałego opiniowania wszystkich spraw związanych z wprowadzeniem w życie zamierzonej reformy utworzono Zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki z dnia 6 lipca 1945 r. (Dz. Urzęd. Min. K. i Szt. nr. 1 z dnia 22. V. 46) Komisję Programową Szkolnictwa Muzycznego, jako organ doradczy, opiniodawczy i naukowo badawczy Ministerstwa Kultury i Sztuki w sprawach planów, programów i wzorów nauczania w szkołach muzycznych wszystkich stopni i typów. Praca tej Komisji pod moim przewodnictwem natrafiła na wielkie trudności czysto zewnętrznej, lokalowo-sytuacyjnej natury: biuro Ministerstwa Kultury i Sztuki, umieszczone wraz z innymi Ministerstwami w ocalałym szczęślwie z pogromu Warszawy przez Niemców gmachu Dyrekcji Kolejowej na Pradze w kilku pokojach, nie mogłoby zgromadzić na wspólne narady kilkudziesięciu członków Komisji. Postanowiono podzielić więc Komisję na sekcie i sekcje te, by nie narażać ich członków na podróże w ciężkich początkowo warunkach komunikacyjnych, rozmieścić w najmniej zniszczonych miastach, powołując do nich pedagogów tamże mieszkających. W ten sposób powstały w Krakowie sekcje: fortepianu pod przewodnictwem rektora Zbigniewa Drzewieckiego, śpiewu solowego (przew. prof. Bronisław Romaniszyn), kształcenia nauczycieli (przew. prof. Stanisław Wiechowicz), w Poznaniu: sekcja teorii (przew. dr. Adolf Chybiński), instrumentów smyczkowych (przew. rektor Zdzisław Jahnke), instrumentów dętych (przew. prof. Józef Madeja), w Łodzi sekcja szkół umuzykalniających (przew. prof. Witold Rudziński). Nieuniknione w tych warunkach pominięcie pewnych wybitnych pedagogów innych miast starano się usuwać przez przesyłanie uchwał sekcji do opiniowania zespołów profesorskich najważniejszych innych miast i szkół. Umożliwiło to względnie szybkie przygotowanie projektu „szkolnej konstytucji muzycznej", która jako Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 7 grudnia 1945 r. w sprawie specjalnego szkolnictwa muzycznego ukazała się w Dz. U. R. P. Nr. 1 poz. 2 ex 1946.

Prostą konsekwencją opublikowanej reformy szkolnictwa muzycznego było nadanie wymaganej przez nią organizacji przede wszystkim państwowym szkołom muzycznym. Trzeba było liczyć się z trudnościami zarówno wewnętrznej, czysto psychologicznej natury, jakim jest przyzwyczajenie, ta druga natura każdego człowieka, niekiedy zaś niechęć, wynikającą z nieuświadomienia sobie celowości wprowadzania nowych form dla nowych treści, z drugiej zaś strony i z trudnościami czysto materialnymi. Nie należało więc zbytnio naciskać szkolnictwo niepaństwowe na podporządkowywanie się reformie; walczyło ono z ogólnymi trudnościami gospodarczymi i jest zawsze zależne od społeczeństwa, utrzymującego ten rodzaj szkół. Zresztą i na terenie szkoły państwowej nawet całkowicie przemyślane nowe formy i metody postępowania musiały przejść przez okres eksperymentowania. Taki też charakter miały

(w dużej mierze mają jeszcze) formy działania szkół państwowych. Utworzono więc w tym pierwszym etapie państwowe szkoły muzyczne:

wyższe: w Warszawie, Krakowie, Katowicach, Łodzi i Poznaniu oraz zgodzono się na próbę utworzenia wyższej szkoły muzycznj w Lublinie; próba ta dała jednak wynik negatywny;
średnie: w Warszawie, Łodzi, Lublinie i Poznaniu;
niższe: w Lublinie, Krakowie, Łodzi i Poznaniu.

Odrębną pozycję przedstawiły szkoły umuzykalniające, które powstały, jako państwowe w Lublinie, Krakowie i Poznaniu; w Łodzi powstała niepaństwowa szkoła umuzykalniająca, założona przez Ludowy Instytut Muzyczny. Specjalny charakter usiłowano nadać szkołom muzycznym, łączącym wykształcenie zawodowe muzyczne z ogólnokształcącym. Reaktywowano więc, jeszcze przed wojną powstałe Liceum Muzyczne w Katowicach, oraz uruchomiono niezwykle interesujący eksperyment Powszechnej 8-letniej Szkoły Muzycznej w Katowicach, w Krakowie zaś otworzono Liceum Humanistyczno-Muzyczne.

Podkreśliłem już próbny charakter wielu z tych poczynań. Jak zwykle w takich wypadkach, powodzenie prób zależne jest i od trafności wyboru środków, jakimi rozporządza się i jakich się użyje, i od umiejętnej, przekonywującej propagandy zamierzonej akcji, wreszcie od realnego materiału uczniowskiego, jaki dać może dane środowisko. Teoretycznie wiele rzeczy przedstawiało się jasno i prosto. Wydawać się np. mogło, że połączenie w jednej szkole kształcenia zawodowego muzycznego z ogólnym przedstawia tego rodzaju i tak oczywiste ułatwienia dla przyszłego muzyka, że szkoły te z łatwością znajdą odpowiedni materiał uczniowski. Rzeczywistość, przynajmniej w ramach dokonanych eksperymentów, pouczyła, że tak nie jest. Młodzież powojenna z tyloma i tak dotkliwymi brakami w harmonijnym rozwoju np. swych artystycznych zamiłowań i wykształcenia ogólnego, z wielkim trudem da się rozmieścić w szkołach tego typu, a sama tak słuszna w zasadzie myśl szerszego rozwoju całej sieci takich szkół jest jeszcze przedwczesna. O ile np. szkoła muzyczna podstawowa odnajduje z łatwością potrzebny i przystosowany do swego programu i wymagań materiał uczniowski i siecią tych szkół możnaby pokryć już cały obszar Polski, to podobne szkoły na poziomie średnim z trudem mogą zdobyć choćby w przybliżeniu gotowy do równoczesnego kształcenia w obu kierunkach materiał uczniowski. Z szerszą więc rozbudową średnich szkół muzycznych, dających we własnym zakresie i średnie ogólne wykształcenie, trzeba będzie poczekać do chwili, gdy rozbudowane niższe, podstawowe szkolnictwo muzyczne przygotuje młodzież o równoległym stopniu rozwoju ogólnego i muzycznego.

Natomiast szkoły umuzykalniające wykazały od razu słuszność i celowość swego istnienia. Zobaczymy poniżej, jakiej w ciągu tych kilku lat swego istnienia uległy ewolucji i jaką rolę odegrały w powstaniu wielkiej doniosłości ruchu społecznego, umuzykalniającego.

Komisja Programowa Szkolnictwa Muzycznego wśród innych stałych swych prac nad przygotowaniem do ogłoszenia przede wszystkim programów nauczania w tych 4 zasadniczych szkołach muzycznych, a więc niższej, średniej, wyższej i umuzykalniającej ustaliła potrzebę wydania metodyk naucza-

nia poszczególnych przedmiotów praktycznych i teoretycznych obu typów i stopni w szkołach, wypracowanych na podstawie planów nauczania, czyli siatki godzin w tych szkołach. Tak powstała Biblioteka Metodyczna dla Szkół Muzycznych pod moją redakcją, wydawana przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne i zalecona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Szersze omówienie wydanych zeszytów znajdzie czytelnik tego artykułu na innym miejscu w tymże numerze „Kwartalnika Muzycznego".

Koniec roku szkolnego 1945/46 przyniósł w Zarządzeniu Ministra Kultury i Sztuki z dnia 31 marca o nadaniu statutu Państwowym Wyższym Szkołom Muzycznym (Dz. Urzęd. M. K. i S. Nr 2, poz. 22), organizację wewnętrzną tych szkół, zbliżoną do szkół akademickich. Statut został omówiony na konferencji Rektorów tych szkół pod przewodnictwem Ministra Kultury i Sztuki w dniu 30 kwietnia tegoż roku; na mocy tego statutu dokonane wybory ustaliły władze naczelne w tych szkołach. Rektorami na okres od 1. VII. 1946 r. do 1 VII. 1948 r. zostali wybrani i zatwierdzeni: w Warszawie — prof. Stanisław Kazuro, w Krakowie — prof. Zbigniew Drzewiecki, w Katowicach — prof. Faustyn Kulczycki, w Łodzi — prof. Kazimierz Wiłkomirski, w Poznaniu — prof. Zdzisław Jahnke. Początek roku szkolnego 1946/47 przyniósł Zarządzenie Ministra K i S. z dnia 1 września 1946 r. w sprawie planów nauczania, warunków przyjęcia oraz programów egzaminów wstępnych i końcowych w szkołach muzycznych niższych, średnich, wyższych i umuzykalniających (Dz. Urzęd. Min. K. i S. Nr 4, poz. 8) oraz Zarządzenie Ministra K. i S. z dnia 15 października w sprawie programów nauczania w szkołach muzycznych (Nr. M. 5517/46). Ustaliły one na rok szkolny 1946/47 programy nauczania przedmiotów praktycznych. Programy te zostały wydrukowane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie. W ten sposób w tym drugim roku istnienia nowego szkolnictwa muzycznego określono i częściowo wprowadzono w życie zewnętrzne jego formy organizacyjne.

* * *

Dwa czynniki odegrały decydującą rolę w tak silnym i wzmożonym ruchu na polu organizacji szkolnictwa muzycznego. Są nimi jakieś jak gdyby „wygłodzenie" całej młodzieży, garnącej się, jak lawina, wiatrami z gór ruszona i w dół spadająca, do nauki w ogóle i niezwykła ofiarność całego muzycznego świata pedagogicznego. Za zarobki, sięgające często połowy tak zwanego minimum egzystencji, pracował w tym okresie nauczyciel szkoły muzycznej, bez tych świadczeń, przydziałów czy dodatków, jakie wywalczył sobie nauczyciel innych działów kształcenia. W szkołach niepaństwowych cały byt szkół opierał się tylko na opłatach uczniów, gdyż minimalne subwencje, jakimi mogło pomagać i to pewnej jedynie części szkół Ministerstwo Kultury i Sztuki przy wyjątkowej szczupłości swych funduszów na ten cel wyznaczonych, nie mogły odgrywać tu wydatniejszej roli. To, że w tych warunkach nauczyciele przetrwali i wytrwali, jest wielką ich zasługą. Poczucie obowiązku i wysokie moralne siły nauczycieli potrafiły stan posiadania szkolnictwa muzycznego nie tylko utrzymać, ale i rozwijać. Wypadki zamykania szkół z powodu niemożności ich finansowego utrzymania zdarzyły się jedynie w liczbie kilku; wytworzone luki przeważnie zostały wkrótce wypełnione.

Początek bieżącego już roku szkolnego zapisał się powołaniem do życia nowych szkół państwowych: powstały one w Gdyni, Sopocie, Bydgoszczy i Toruniu. W każdym z tych miast utworzono niższą i średnią państwową szkołę muzyczną. Wybrzeże w swej naturalnej dążności do samowystarczalności kulturalnej, silnie akcentując swą wolę posiadania Wyższej Państwowej Szkoły Muzycznej, uzyskało zgodę Ministerstwa na otwarcie w Sopocie tej szkoły. Na czele jej stanął wybitny młody pianista, kompozytor i pedagog prof. Jan Ekier. Sprawa właściwej organizacji nauki śpiewu solowego, to jedno z zagadnień, nad którym długo i intensywnie debatowano w sekcjach śpiewu i teorii, jako jednocześnie sekcji organizacyjnej. Rozwiązanie tego problemu w chwili obecnej tak się przedstawia: śpiew jest przedmiotem nauczania w programie średniej szkoły muzycznej, jest także i w wyższej. Praktycznie jest tu jeszcze dwutorowość. Wyjaśnia się ta sytuacja powoli: zdaje się, że zagadnienie to będzie przedstawiało jeszcze długo trudny do rozwikłania węzeł. Jako innego rodzaju próba rozwiązania tegoż problemu, ale w dziale operowym powstała w Poznaniu Państwowa Wyższa Szkoła Operowa pod dyrekcją prof. Tadeusza Szeligowskiego. Rezultaty jej pracy będą dla tego zagadnienia decydujące.

W wykonaniu szczegółowym rozporządzenia o ustroju specjalnego szkolnictwa muzycznego z dnia 7 grudnia 1945 r., zarządzeniem Ministra Kult. i Szt. z dnia 19 lipca 1946 r. w sprawie nazw szkół muzycznych ustalono dla trzech stopni szkól zawodowych nazwy: Szkoła Muzyczna — dla niższej, Instytut Muzyczny — dla średniej, Konserwatorium — dla wyższej. Nazwy te były pewnego rodzaju kompromisem dla zwolenników zwłaszcza nazwy Konserwatorium. Zarządzenie Ministra z dnia 13. VIII 47 r. w tejże sprawie zmieniło te nazwy (Okólnik Min. K. i S. Nr. 24 z dnia 16. VIII. 47. l: dz: 4962/47): Pozostały jako obowiązujące jedynie nazwy: niższa, średnia i wyższa z podaniem właściciela szkoły, ewentualnie z dodaniem imienia wybitnego kompozytora, jak np. im. Fryderyka Chopina. Uzasadnienie tej zmiany — dążenie do możliwie największej prostoty w nazwie, podającej jedynie dane konieczne, informujące o typie, stopniu i właścicielu szkoły. Zarządzenie to spotyka się z pewnym oporem tych pedagogów, którzy chcą podtrzymać tradycyjną nazwę — Konserwatorium. Sprawa nie ma większego znaczenia, a opracowywana ustawa o organizacji sztuki i wyższych szkół artystycznych, tworzona jako równoległa z opublikowaną ustawą o organizacji nauki i wyższych szkół akademickich i nieakademickich, ureguluje tę sprawę zapewne już ostatecznie. Nazwa np. Instytutu pojawia się tam jako zastrzeżona dla zakładów naukowo-badawczych, a więc nie szkół, i prawdopodobnie zniknie już ostatecznie ze szkolnictwa muzycznego.

Na początku tegoż roku nastąpiła zmiana na stanowisku Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi: ustąpił rektor prof. Kazimierz Wiłkomirski, na skutek wyjazdu z Łodzi i objęcia stanowiska Dyrektora Opery i Filharmonii we Wrocławiu; Senat powołał, a Minister Kultury i Sztuki zatwierdził jako rektora prof. Kazimierza Sikorskiego.

* * *

Szkoła umuzykalniająca rozszerzyła w tym okresie znacznie zakres swych zadań; po okresie doświadczania na materiale miejskiej inteligencji pracującej metod prowadzenia, zwłaszcza lekcji słuchania muzyki i audycji muzycznych, mogła ona rozpocząć jeszcze bardziej istotną i zasadniczą swą pracę, dla której jest pomyślana i utworzona — dotrzeć ze swą pracą do robotników. Dużo materiału do krytyki i pogłębienia całej akcji dały konferencje w sierpniu i grudniu, zorganizowane przez Centralny Instytut Kultury w Szklarskiej Porębie oraz dwa kursy dla prowadzących lekcje słuchania muzyki, zorganizowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w Krakowie w Państwowej Szkole Umuzykalniającej dla kilkudziesięciu słuchaczy, częściowo wybitnych już nauczycieli tego nowego przedmiotu nauczania muzycznego. Kursy te pod pedagogicznym kierunkiem dyr. Witolda Rudzińskiego i moim, administracyjnym zaś dyr. Juliusza Webera wykwalifikowały znaczną już ilość pierwszych działaczy terenowych na tym polu. W maju rb. ma się odbyć w Krakowie kurs kontrolny dla wszystkich uczestników kursów.

Szkoła umuzykalniająca przetwarza się więc w nowy typ szkoły ruchomej, lekcje słuchania i audycje przenoszą się z sal koncertowych lub szkolnych do świetlic robotniczych. Krakowska szkoła nawiązała stały kontakt z zakładami pracy, poznańska obsługuje już duży ośrodek robotniczy zakładów Cegielskiego. Ruch staje się coraz to bardziej masowym, takie bowiem jest jego przeznaczenie. Zarządzenie Ministra K. i S. z dnia 29 sierpnia 1947 r. o powołaniu Komisji Upowszechnienia (Dzien. Urz. Min. K. i S. nr 9, poz. 40) utworzyło nowy niezmiernie celowy ośrodek dyspozycyjny w tym ruchu. Organizacja koncertów popularnych dla robotników złączy się z działaniem szkoły umuzykalniającej w całość, gwarantującą szybki już niewątpliwie rozwój wydarzeń, decydujących dla przyszłej kultury muzycznej świata pracy, miejskiego i wiejskiego.

Rozpatrywanie tych spraw wykracza jednak już poza ramy tego pobieżnego przeglądu najważniejszych zjawisk w organizacji i działaniu zawodowej szkoły muzycznej w Polsce w tym okresie[1]).

* * *

Na zakończenie można zauważyć, że szkoła muzyczna w Polsce zorganizowała się w tym czasie w pewien typ, który jest w wielu punktach odmienny od organizacji tegoż szkolnictwa zarówno w jego formach tradycyjnych, zachodnio-europejskich, jak i wschodnich — radzieckich.

Inne, nowe oblicze jej podyktowała dynamika tworzenia się nowej kultury ludowo-robotniczej w Polsce. Kultura ta rodzi się dopiero. Czy i jakie wykaże tu błędy, ten najsilniejszy czynnik organizacyjny — samo życie, a zwłaszcza jakie wprowadzi tu dalsze przemiany, przyszłość będzie wiedziała, a bieg tych zjawisk oceni i wartości im kiedyś wyznaczy — historia.

---

1) Pewne bliższe dane dać może art. mój p. t. „Reforma Szkolnictwa Muzycznego" („Ruch Muzyczny" Nr. 11 z r. 1947).

18*

BIBLIOGRAFIA ZA ROK 1939—1941 *)

1. Bibliografie, katalogi, leksykony, roczniki i t. p.

Landowski W. L.: L'année musicale 1938. Paris 1939, Presses Universitaires, 90 fr.

Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis, le Jaarg, 1939, Antwerpen, Vereeniging voor Muziekgeschiedenis, 38 fr.

Schweizer Musikbuch, 2 tomy, Zürich 1935, Atlantisverlag, 18 fr.

Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere. Roma 1939, Sainsaini & Co. 5 L.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1939, Leipzig 1940, Peters, 5 RM.

Lott W.: Verzeichnis d. Neudrucke alter Musik 1939, Leipzig 1940, Hofmeister, 2.40 RM.

Bach-Jahrbuch 1939, Leipzig 1940, Breitkopf & Haertel, 6 RM.

Buecken E.: Woerterbuch der Musik. Leipzig 1940, Dieterich. 5,50 RM.

Folklore musical, repertoire international des collections et centres de documentation avec notices sur l'état des recherches dans les différents pays et références bibliographiques. Paris 1940. Institut international de coopération intellectuelle, 80 fr.

Jahrbuch d'Musikbibliothek Peters 1940. Leipzig 1941, Peters. 5 RM.

2. Akustyka, fizjologia, psychologia, estetyka, filozofia

Allen W. D.: Philosophies of music history. New-York 1939. America Book Co. 3.50 Dol.

Bahle J.: Eingebung u. Tat im musikal. Schaffen. Leipzig 1939, Hirzel. 9.80 RM.

Lesongeur M.: La musique et la civilisation. Paris 1939. Les Livres Nouveaux. 3 fr.

Olson H. F. and Massa F.: Applied acoustics. 2d ed. London 1939, Constable & Co. 25 s.

---

*) Powyższą bibliografię sporządzono na podstawie „Acta Musicologica" Vol. XII i XIII, uwzględniając jedynie najważniejsze pozycje. Dalsze zeszyty Kwartalnika przyniosą bibliografię ogólną za dalsze lata.

Wheelwright L. F.: Experimental study of the perceptibility and spacing of musical symbols. New-York 1939. Columbia Univ. 1.85 Dol.

Bitsch M.: L'Interprétation musicale. Paris 1941. Presses Universitaires. 18 fr.

3, *Instrumentologia*

Harich-Schneider E.: Die Kunst des Cembalospiels. Kassel 1939. Baerenreiter. 12 RM.

Marcel-Dubois Cl.: Les instruments de musique de l'Inde ancienne. Paris 1939. Presses Universitaires.

Norlind T.: Musikinstrumentens historia i ord om bild. Stockholm 1941. Nordisk Rotogravyr. 12,50 kor.

4. *Teoria muzyki*

Bertelin A.: Traité de composition musicale. 4 tomy. Paris 1939. Schola Cantorum. 275 fr.

Wehle G. F.: Neue Wege im Kompositionsunterricht. 2 tomy. Leipzig 1939/41. Simrock. 12 RM.

5. *Historia muzyki*

Buecken E.: Das deutsche Lied. Hamburg 1939. Hanseatische Verlagsanstalt.

Ghisi F.: Feste musicali della Firenze medicea 1480—1589. Firenze 1939. A. Vallecchi. 90 L.

Lehmann U.: Deutsches und Italienisches Wesen in der Vorgeschichte des klass. Streichquartetts. Wuerzburg 1939. Triltsch.

Marrix J.: Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le régne de Philippe le Bon (1420—67). Strassburg 1939. Heitz & Co.

Medieus L.: Die Koloratur in d. italienischen Oper des 19 Jahr. Zuerich 1939. Hug. 3 fr.

Merritt A. T.: Sixteenth-century polyphony. Cambridge 1939, Mass. Harward-Univ. Presse. 3 Dol.

de'Paoli D.: La crisi musicale italiana 1900—1930. Milano 1939, Hoepli. 18 L.

Porter Q.: A study of 16-th century counterpoint. Boston 1939. New England Conservatory of Music.

Reese W. H.: Grundsaetze u. Entwicklung der Instrumentation in d vorklass. u. klass. Sinfonie. Graefnhainichen 1939.

Schultz H.: Das Madrigal als Formideal. Lepzig 1939. Breitkopf & Haertel. 6 RM.

Torrefranca F.: I segreto del Quattrocento. Milano 1939. Hoepli: 130 L.

Epstein E.: Der franzoesische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im 17 Jahrhundert. Wuerzburg 1940. Triltsch.

Koenigsloew A.: Die Italienischen Madrigalisten des Trecento. Wuerzburg 1940. Triltsch. 4,80 RM.

Walther L.: Die konstruktive u. thematische Ostinatotechnik in den Chaconne- und Arienformen des 17. u. 18 Jahrh. Wuerzburg 1940.

Dufourq N.: La musique d'orgue francaise de Jehan Titelouze a Jehan Alein. Paris 1941. Floury. 35 fr.

Landowski W. L.: Histoire de la musique moderne. 1900—1940. Paris 1941. Aubier. 30 fr.

Reimann M.: Beitrage zur Geschichte der franz. Klavier-Suite mit bes. Beruecksichtigung von Couperins „Ordres", Regensburg 1041. Bosse.

Schering A.: Musikgeschichte Leipzigs, tom III. Leipzig 1941. Kistner & Siegel. 18 RM.

Unger H. H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16—18 Jahrh. Wuerzburg, 1941. Triltsch, 4,80 RM.

Walin St.: Beitraege zur Geschichte d. schwedischen Sinfonik, Stockholm 1941. Norstedt & Soener. 15 kor.

6. *Biografie, monografie i t. p.*

Abraham G. E. H.: Chopin's musical style. London 1939. Oxford University Press. 5 s.

Bartenstein H.: H. Berlioz Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen, Strassburg 1939. Heitz & Co.

Girdlestone: Mozart, ses concertos pour piano. Paris 1939. Fischbacher. 80 fr.

Holl K.: Verdi. Berlin 1939. Werkverlag Siegismund. 8 RM.

Hutschenruyter W.: Fr. Chopin 's-Gravenhagen 1939. J. T. Kruseman, 0,90 fl.

Lütterscheid R.: Hugo Wolf. Potsdam 1939. Athenaion. 3,30 RM.

Oeser F.: Die Klangstruktur der Bruckner-Symphonie. Leipzig 1939 Musikwissenschaftl. Verlag. 3 RM.

Wirth H.: J. Haydn als Dramatiker. Kiel 1939.

Zschinsky-Traxler E. M.: Gaetano Pugnani. Berlin 1939. Atlantis - Verlag. 15 RM.

Abendroth W.: Die Symphonien Anton Bruckners. Berlin 1940. Bote & Bock. 4,50 RM.

Berberowa N.: Tschajkowski, Geschichte eines einsamen Lebens Aus d. Russ. uebersetzt und bearb. von L. Borchard. Berlin 1940. Kiepenhauer. 5,50 RM.

Huschke J.: Orlando di Lassos Messen. Leipzig 1940. Breitkopf & Haertel

Jakobik A.: Die assoziative Harmonik in der Klaviermusik Claude Debussy's. Wuerzburg 1940. Triltsch.

Landormy P.: La vie de Fr. Schubert. Paris 1940. N. R. F. 30 fr.

Moser H. P.: Chr. Will. Gluck. Stuttgart 1940. Cotta, 7 RM.

Orel A.: Der junge Schubert. Wien 1940. Robitschek. 5 RM.

Pals Nikolaus, van der: P. Tschajkowski. Potsdam 1940. Athenaion. 3,30 RM

Paoli R.: Debussy. Firenze 1940. Sansoni, 20 L.

Paumgartner B.: Mozart. Zuerich 1940. Atlantis-Verlag. 16,90 fr.

Philipp I.. Exercices analytiques pour les oevres de Chopin. Préf. de I. J. Paderewski. Paris 1940, R. Deiss, 20 fr.

Riesemann O.: Moussorgski. Traduit de l'allemand et préface par L. Laloy, Paris 1940. Gallimard. 36 fr.

Roncaglia G.: L'ascensione creatrice di G. Verdi. Firenze 1940. Sansoni. 30 L.

Gli Scarlatti: Alessandro, Francesco, Pietro, Domenico, Giuseppe Note e documenti sulla vita e sulle opere. Siena 1940. Libr. ed. Ticci Poligrafica. 6 L.

Schenk E.: Johann Strauss. Postdam 1940. Athenaion. 3,30 RM.

Silvestrelli A.: Fr. Schubert. Das wahre Geschicht seines Lebens Leipzig 1940. Pustet. 6,80 RM.

Strobel H.: Cl. Debussy. Zuerich 1940. Atlantis-Verlag, 6,50 RM.

Weber Fr.: Harmonischer Aufbau und Stimmfuehrung in den Sonatensaetzen der Klaviersonaten Beethovens. Wuerzburg 1940. Triltsch. 4,50 RM.

Brand C. M.: Die Messen von J. Haydn. Wuerzburg 1941. Triltsch, 18 RM.

Ehrlinger Fr.: G. F. Haendels Orgelkonzerte. Wuerzburg 1941 Triltsch. 4,50 RM.

Troeger G.: Mussorgskij und Rimskij-Korsakoff. Breslau 1941. Priebatsch Buchhandlung. 8 RM.

7. Folklor, etnografia, etnologia muzyki

Erlanger R. l': La musique arabe. Tome IV. Paris 1939, Geuthner.

Ziehn E.: Rumaenische Volksmusik. Berlin 1939. M. Hesse. 5 RM.

Chottin Al.: Tableau de la musique marocaine. Paris 1940. Geuthner

Friedwagner M.: Rumaenische Volkslieder aus der Bukowina Wuerzburg 1940. Triltsch. 24 RM.

Kodaly Z.: Die ungarische Volksmusik. Budapest 1941. Kiralyi Magyar Egyetemi Nyomda.

Wiora W.: Die Variantenbildung im Volkslied. Ein Beitrag zur systemat. Musikwissenschaft. Berlin 1941. de Gruyter.

8. Varia

Anderson W. R.: Music as a career. London 1939. Oxford University Press. 7s 6d.

Harrison S.: Music for the multitude. London 1939, M. Joseph. 8s 6d.

Huschke K.: Musiker, Maler u. Dichter als Freunde und Gegner Leipzig 1939. Heling. 12 RM.

Mc Gehee Th. C.: People and music. New ed. New-York 1939, Allyn & Bacon. 1,40 Dol.

Taubmann H. H.: Music as a profession. New York 1939. Scribner 2,50 Dol.

SPRAWOZDANIA

MATERIAŁY DO BIOGRAFII KAROLA SZYMANOWSKIEGO:

Tom I: Jarosław Iwaszkiewicz: Spotkania z Szymanowskim, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1947; str. 148 i 4 nl.

Tom II: Jerzy Mieczysław Rytard: Wspomnienia o Karolu Szymanowskim, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1947; str. 69 i 3 nl.

Wydane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne dwa tomiki wspomnień o Karolu Szymanowskim Jarosława Iwaszkiewicza i J. M. Rytarda, stanowią pierwsze rezultaty akcji gromadzenia i ogłaszania materiałów do biografii kompozytora, zainicjowanej jeszcze w okresie wojny. W akcji tej oczywiście na naczelne miejsce wysuwa się sprawa zebrania możliwie jak największej liczby dokumentów bezpośrednio związanych z osobą kompozytora i jego działalnością artystyczną. Chodzi mianowicie o przeciwdziałanie rozproszkowaniu spuścizny po Szymanowskim, jak to miało miejsce ze spuścizną Chopina. Z chwilą bowiem, gdy poszczególne dokumenty znajdą się w posiadaniu różnych bibliotek, a co gorsza, zawędrują do licznych zbieraczy autografów, podjęcie jakiejkolwiek pracy naukowej, mającej za przedmiot biografię lub twórczość kompozytora, natrafiać może na nieprzezwyciężone trudności. Gromadzeniem dokumentów i rękopisów po Szymanowskim zajmuje się obecnie subwencjonowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, Archiwum Karola Szymanowskiego, pomyślane jako zawiązek przyszłego Towarzystwa im. Karola Szymanowskiego. Akcję wydawniczą w zakresie materiałów do biografii kompozytora podjęło Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie.

Jakkolwiek wszelkiego rodzaju materiały dokumentarne mają doniosłe znaczenie dla poznania życia i twórczości kompozytora, niemniejszą wagę posiadają także wspomnienia o nim ludzi, którzy byli z nim związani więzami przyjaźni, czy też — jak w wypadku Iwaszkiewicza i Rytarda — ponadto jeszcze i współpracą artystyczną wśród aktów urzędowych, dokumentów i rękopisów łatwo zgubić samego człowieka: osobistość kompozytora. Wiemy, wszak historia dostarcza nam na to licznych przykładów — że po śmierci wielkich ludzi szybko wokół nich narasta legenda, która często utrwala zupełnie fałszywy obraz. Otóż głównym zadaniem „świadectwa współczesnych", jakim są tego rodzaju wspomnienia, jest ukazać postać wielkiego człowieka z punktu widzenia różnych osób, które były bezpośrednimi świadkami jego życia. Oczywiście wspomnienia takie mają swoje przyrodzone wady. Są jednostronne w mniejszym lub większym stopniu subjektywne, fragmentaryczne, gdyż do-

tyczą zazwyczaj tylko niektórych momentów biograficznych, najczęściej tych których pamiętnikarz był bezpośrednim świadkiem. Jeżeli wspomnienia powstają w niedługi czas po śmierci artysty i są przeznaczone do druku, zjawia się dodatkowa trudność: oto wiele zdarzeń wiąże się z osobami jeszcze żyjącymi, o których nie można wypowiadać opinii swobodnie. Wreszcie pamiętnikarz nieraz idealizuje swego bohatera, mimowoli hołdując maksymie: de mortuis nihil nisi bene. Otóż te zrozumiałe i niedające się nigdy zupełnie uniknąć wady, można w pewnym stopniu wyrównać przez zebranie licznych wspomnień, pisanych przez ludzi o różnych zainteresowaniach, którzy mogą naświetlić postać artysty z różnych stron. Obfity materiał pamiętnikarski może pogodzić wiele sprzeczności, wydobyć na jaw całą złożoność psychiki artysty, umożliwić wyrobienie sobie własnego zdania biografa o zdarzeniach, które współcześnie były rozmaicie oceniane.

Wracając do Szymanowskiego, trzeba powiedzieć, że ta słuszna w swoich zasadach i ważna dla jego biografii akcja gromadzenia wspomnień natrafia na poważną trudność. Jest nią niechęć do pióra przyjaciół i znajomych kompozytora. Fakt, że autorami pierwszych tomików wspomnień są zawodowi literaci, jest tu symptomatyczny. Najłatwiej przyszło im ująć w formę literacką swoje wspomnienia o kompozytorze. Jednak niemniej pożądane są materiały pamiętnikarskie innych osób, przede wszystkim muzyków, których nigdy nie brakowało w bliskim otoczeniu kompozytora. Odstęp czasu, dzielący nas od śmierci Szymanowskiego, powiększa się coraz bardziej, zdarzenia zacierają się w pamięci, wiele z tego co nie zostanie dziś zanotowane, może przepaść na zawsze.

Oba tomiki wspomnień, Iwaszkiewicza i Rytarda, przynoszą nam bardzo ciekawy materiał biograficzny, przy czym, co ważne, w pewnym stopniu uzupełniają się nawzajem. Iwaszkiewicz obejmuje swymi wspomnieniami obszerniejszy okres czasu, daje też obfitszy zbiór danych biograficznych. Spokrewniony przez matkę z rodziną Szymanowskich wcześnie zbliżył się do kompozytora. Stąd też w pierwszych rozdziałach „Spotkań" opowiada nam o młodzieńczym wieku kompozytora zarówno na podstawie osobistych wspomnień, jak i relacyj najbliższej rodziny. Rozdziały te zawierają wiele cennych wiadomości genealogicznych, mamy tu zarysowane środowisko, w którym wychowywał się kompozytor, poznajemy liczne osoby, związane bliżej i dalej z rodziną Szymanowskich. Podkreślić trzeba, że Iwaszkiewicz, opisując środowisko tymoszowieckie i lata młodzieńcze Szymanowskiego, umiał zachować postawę objektywną. Wystarczy porównać „Spotkania" z „Opowieścią o naszym domu", siostry kompozytora, Zofii Szymanowskiej, książką, która razi właśnie przez zbędną zupełnie idealizację kompozytora i przez usiłowanie tworzenia legendy. Najcenniejszą z uwagi na materiał biograficzny partię wspomnień Iwaszkiewicza stanowią rozdziały środkowe, zatytułowane: Kijów, Elisawetgrad, Odessa, Efebos. Dotyczą one okresu, w którym młodszy o lat 12 od Szymanowskiego Iwaszkiewicz, wtedy już dojrzewający młodzieniec, styka się z kompozytorem na stopie przyjacielskiej. Szymanowski zaczyna cenić jego talent literacki, coraz bardziej wciąga go w orbitę zainteresowań artystycznych, wreszcie powierza mu współpracę w tworzeniu libretta „Króla Rogera". W tym czasie Iwaszkiewicz ma najlepszą okazję obserwowania i dokładnego poznania swego „wielkiego kuzyna". Wartość tych rozdziałów podnosi jeszcze fakt, że dotyczą one

czasów pierwszej Wojny Światowej, które były dotychczas najmniej znanym okresem w życiu kompozytora. Po ukończeniu współpracy nad librettem „Rogera" drogi życiowe i artystyczne obu przyjaciół rozchodzą się. Ich spotkania stają się krótkotrwałe, przegradzane długimi odstępami czasu. Iwaszkiewicz obserwuje kompozytora jakby z dalszej perspektywy, co zresztą uwidacznia się w sposobie opowiadania zdarzeń. W ogóle wielką zaletą wspomnień Iwaszkiewicza jest to, że autor nigdy nie miesza własnych obserwacji z relacjami tylko zasłyszanymi, co w literaturze pamiętnikarskiej bywa grzechem bodaj nagminnym. Wzbudza to tym większe zaufanie do ich ścisłości. W „Spotkaniach" tylko jeden fakt wymaga sprostowania. Oto Szymanowski nigdy nie był uczniem Warszawskiego Konserwatorium (str. 21). Zarówno u Zawirskiego, jak później u Noskowskiego pobierał lekcje prywatne.

W momencie, gdy Szymanowski uporał się z librettem „Króla Rogera" gdy rozpoczął pracę nad muzyką tego dzieła, jego zainteresowania artystyczne zaczynają się zwracać ku muzyce podhalańskiej. W twórczości kompozytora rozpoczyna się t. zw. okres narodowy. Szymanowski snuje plany góralskiego baletu, przyszłych „Harnasiów", dzieła, nad którym strawił 10 lat życia. Tu rozpoczynają się właśnie wspomnienia Rytarda, którego Szymanowski wybrał do współpracy nad scenariuszem baletu. Z kolei Rytard zbliża się do Szymanowskiego, prowadzi z nim rozmowy na temat artystycznych założeń baletu, ułatwia mu zetknięcia z przejawami góralskiej kultury. Na szczególną uwagę zasługuje tu wyraźnie przez Rytarda podniesiony moment oddziaływania Strawińskiego na ówczesne poglądy artystyczne Szymanowskiego. Rytard odmalowuje poza tym atmosferę pierwszych „lat zakopiańskich" Szymanowskiego oraz przedstawia nam najciekawsze osobistości, które na terenie Zakopanego stykały się z Szymanowskim.

Oba tomiki wspomnień obok wartości, jaką przedstawiają z uwagi na na obfity materiał do biografii Szymanowskiego, posiadają niemniejsze zalety literackie, dlatego też stanowić będą niewątpliwie ciekawą lekturę nie tylko dla muzyków, interesujących się postacią wielkiego kompozytora, ale i dla wszystkich miłośników muzyki.

Mgr Stanisław Golachowski.

P o ź n i a k Włodzimierz, Pasja chorałowa w Polsce. Wydawnictwo „Nasza Przeszłość", Kraków 1947, str. 55.

W muzykologii naszej istnieje dotychczas jedna poważniejsza praca, zajmująca się dziejami chorału rzymskiego. Jest to publikacja Ks. Dr W. Gieburowskiego p. t. „Chorał gregoriański w Polsce" (1922 r.). Poza nią ukazało się niewiele przyczynków, jak np. Dr. M. Szczepańskiej „O genealogiach" i in. Omawiana tu praca Dra Poźniaka stanowi, jak sam się wyraża, cegiełkę do przyszłego pełnego opracowania naszej historii chorału.

Na wstępie swej rozprawy kreśli autor za Kade'm, Nowodworskim, Ursprungiem i przede wszystkim P. Wagnerem krótki rys rozwoju pasji chorałowej, poczem przedstawia źródła, które opracował. Są nimi pasje w liczbie dziewięciu, począwszy od zawartych w rękopiśmiennych kancjonałach Gosławskiego z r. 1489 i Gieskiego z r. 1496, a skończywszy na druku Biblioteki Skarbca katedry na Wawelu z r. 1730, druku o tyle ważnym, że pojawił się

on wówczas ponownie — na podstawie dekretu synodu piotrkowskiego — dla jednolitości materiału liturgicznego kościołów w Polsce, podczas gdy szereg poprzednich druków służył tylko poszczególnym diecezjom. Do tego dołączył jeszcze pasje w wydaniu Ks. Surzyńskiego z r. 1892. Natomiast nie udało mu się zdobyć Pasjonału Wiślickiego, o sześć lat wcześniejszego od kancjonału Gosławskiego i druku poznańskiego z r. 1782, istniejącego jeszcze w r. 1939. Dla porównania z zagranicą, w szczególności z Niemcami, uwzględnił pasję akwizgrańską i inne. Powyższe dziewięć, względnie z Surzyńskim dziesięć pasji omówił autor z całą sumiennością i skrupulatnością muzykologa, mającego poczucie odpowiedzialności za wszechstronne wyczerpanie podjętego tematu. Zanalizował więc stałe zwroty melodyczne, pozostające w związku z interpunkcją tekstu słownego; one bowiem, jak zauważył słusznie, stanowią istotę tworzywa melodycznego pasji. Są to w partiach ewangelisty nuty rozpoczynające poszczególne frazy (i n i t i a l e s), zawieszenia głosu na przecinku, średniku lub dwukropku, wreszcie kropce (f l e x a, m e t r u m, p u n c t u m), a w partiach Chrystusa P. i turby ponadto pytajniki (i n t e r r o g a t i o n e s), wreszcie konkluzje i oczywiście ton recytacyjny, bieżący (t o n u s c u r r e n s lub t u b a czy d o m i n a n t a). Obok pasji poświęcił autor również uwagę melodiom następujących po nich ewangelii. Wynik powyższych analiz może być dla badacza skromny, ale dla historii chorału w Polsce jest ważny, gdyż pokrywa się ze zdobyczami Ks. Gieburowskiego, który stwierdził, że chorał polski jest poza swoistymi wariantami zgodny z chorałem tradycyjnym. O ile chodzi o pasje polskie, to Dr Poźniak spostrzega w nich ścisłe związki między sobą z jednej strony, a Watykanem z drugiej strony. Związki te wykazują, że wszystkie te wydawnictwa posiadają jakieś wspólne źródła południowo lub lub zachodnio-europejskie bez wpływów specyficznie germańskich w duchu teorii P. Wagnera.

Przechodząc do szczegółów, więc do usterek czy korekty, do polemik autora, do spostrzeżeń niewyzyskanych itp. zauważę z góry, że jest tego niewiele. A więc na stronie 4 powinno być c o m m i s - s u r a (spojenie, złączenie, wiązanie), a nie c o m m i - s u r a, bo chociażby tak było nawet u Glareana, należałoby to poprawić za Wagnerem, skoro termin ten jest dotąd aktualny. Na str. 28 w ostatnim objaśnieniu do tabeli czwartej (w objaśnieniu „d") nie dokonano korekty, wskutek czego dwa typy melodii okazały się jedną i tą samą melodią: $f^1 - d^1 - e^1 - c^1$ zamiast f - e - d - c (typ pierwszy). Interesujące są dalej dopiski atramentem w druku z r. 1591, będącym dziś w posiadaniu Benedyktynów z Lubonia, oraz w druku z r. 1609 (egzemplarz z Zalas). W pierwszym są przy partii t u r b y w jednych miejscach dopiski t u t t i, w innych Pilatus, Petrus; w drugim przy partii ewangelisty pojawia się raz C oznaczające chronistę, drugi raz termin C h o r u s. Autor tłumaczy to w ten sposób, że partie t u t t i czy chóru były widocznie śpiewane przez cały kler, a tylko partie Pilatus czy chronista przez solistę Jest to tłumaczenie najbliższe prawdy. Ale czy nie wolno było postawić śmielszej hipotezy tej treści, że partie chorus wykonywał może chór polifoniczny? Czyż termin c h o r u s oznaczał w XVII i XVIII w. (dopiski atramentem są przecież późniejszego pochodzenia niż lata 1591 i 1609) nadal wyłącznie liturgiczny chór kleru w stallach?

Nie mamy co prawda polskich polifonicznych zabytków z pasji, lecz wiemy (po wielu pracach Chybińskiego, opartych o archiwalia), jak bardzo niekompletny obraz naszej historii muzyki przedstawiają dochowne tylko nuty, wobec czego należy wykorzystywać każdą notatkę archiwalną. Oczywiście, gdyby autor postawił tę hipotezę, krytyka mogłaby domagać się podania bliższych dowodów. Sądzę jednak, że nie należy wahać się przed stawianiem śmiałych hipotez, gdy jest do nich jakaś podstawa, bowiem pobudzają one do dalszych poszukiwań. Hipoteza niniejsza byłaby bądź co bądź interesująca. Śmiałość taką wykazał autor w polemice z Wagnerem na temat ducha flexy (str. 23 i 30), na co trzeba będzie zwrócić uwagę w dalszych pracach nad chorałem i ewentualnie przyjąć poglądy autora, lub pozostać przy Wagnerze. Natomiast nie odpowiada mi zdanie autora, że W. Piątek — to dzień nie nadający się do ozdobnego śpiewania (str. 32), gdyż twierdzenie to nie ma jednak pełnego poparcia w chorale. Przede wszystkim responsoria jutrzni wielkopiątkowej nie różnią się niczym od responsoriów innych świąt, a także w nabożeństwie, zastępującym w tym dniu mszę św. znajdujemy Tractus posiadające, mimo swych wielkich rozmiarów, stosunkowo znacznie rozwiniętą linię melodyczną z bogatą kadencją ostateczną. Podobnie wcale nie ubogi jest majestatyczny śpiew Ecce lignum crucis, trzykrotnie coraz wyżej powtarzamy przy odsłanianiu i podwyższaniu Krzyża. Wolno więc było autorowi stwierdzić jedynie, że poglądom o mniej ozdobnym śpiewie w W. Piątek hołdowali autorzy kancjonału Gosławskiego (już w r. 1489!) i druku Bibl. Archid. w Poznaniu, lecz nie należało się do nich przyłączać. Jest to jednak sprawa mniejszej wagi. Natomiast obszerniejszego omówienia wymaga sprawa poprawek wprowadzonych do pasji z Zalas „oczyszczonej od starych błędów". Autor twierdzi, że drobne jej poprawki zmieniają na korzyść w wielu miejscach deklamację tekstu (str. 39), co świadczy o „duchu czasu", który przygotował Medyceę (pasjonał z Zalas jest o 6 lat starszy od osławionej Medycei). Poprawki te polegają na tym, że pierwotnie melodia wznosiła się w górę już nad zgłoską, wyprzedzającą zgłoskę akcentowaną słowa (np. w wyrazie „peccatorum" melodia brzmiała a c¹ c¹ c¹), a obecnie została wprowadzona korekta tego rodzaju, że wzniesienie się melodii pojawia się dopiero przy akcencie (więc w „peccatorum" a a c¹ c¹). Czy jest to istonie zmiana na korzyść akcentu — i to „według ducha czasu"? Otóż już w XII w. istniały co do tego dwa poglądy. W jednych rękopisach zgłoskę akcentowaną poprzedza nuta wyższa, w innych wyższa nuta pojawia się dopiero na zgłosce akcentowanej. Rękopisy niemieckie zachowują ten pierwszy zwyczaj jeszcze w XII w., podczas gdy francuskie i włoskie już wówczas z niego rezygnują, czyli wznoszą melodię dopiero na akcencie wyrazu. Korekta pasjonału z Zalas nastąpiła więc według źródeł włoskich lub francuskich. Ale jedno i drugie zdaniem moim nie wpływa zupełnie na możliwość prawidłowego akcentowania; przeciwnie w pierwszym wypadku, tj. w wypadku, gdy nuta wyższa pojawia się już na zgłosce poprzedzającej akcentowaną, przyczynia się ona raczej do intensyfikacji następującego po niej akcentu. Łatwo się o tym przekonać na dostępnym dla wszystkich przykładzie (dla wielu chórzystów znanym na pamięć), mianowicie na Communio z mszy żałobnej. W zachodzącym tam wierszu Requiem aeternam dona eis Domine pojawia się nuta wyższa już na „is" przed

akcentem zgłoski „Do", co raczej przyczyniła się do intensywnego zaakcentowania tej ostatniej zgłoski. Samo zaś w sobie jest to zagadnienie znacznie starsze, niż „duch czasu" epoki Medycei.

Powyższe uwagi nie osłabiają w niczym pełnej wartości pracy autara, która w istotnych swych szczegółach jest wszędzie całkowicie poprawna. Natomiast szczegóły drugorzędne, tu poruszone, wykazują jedynie, że i najdrobniejsza nawet praca może zaktualizować zagadnienia, dając impuls do dalszych badań. Przyjemnie jest pisać nawet najbardziej skrupulatną recenzję, gdy praca jest tego warta.

X. Hieronim Feicht.

Biblioteka Metodyczna dla szkół muzycznych pod redakcją Janusza Miketty. Kraków 1946/47. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 8°.

Tom I. S. Łobaczewska — K. Wiłkomirski, Metodyka wykładu nauki o muzyce, str. 75;

Tom II. S. Łobaczewska — Ks. H. Feicht, Metodyka nauczania historii muzyki, str. 62;

Tom III. J. M. Chomiński, Metodyka nauczania form muzycznych, str. 106;

Materiały metodyczne do lekcji słuchania muzyki, str. 44.

Tom IV. W. Rudziński, Lekcje słuchania muzyki, str. 44.

Tom V. S. i T. Szeligowscy, Lekcje słuchania muzyki, str. 32;

Tom VI. Cz. Kozietulski. Lekcje słuchania muzyki, str. 70 + 1 nlb. + dodatek nutowy, str. 7.

Powstanie Biblioteki Metodycznej dla szkół muzycznych jest zjawiskiem, wyrastającym integralnie z całokształtu pozytywnej pracy twórczej, przejawiającej się w naszej rzeczywistości powojennej. Z głębokimi przemianami struktury gospodarczej i społecznej naszego Państwa łączy się bowiem reorganizacja szkolnictwa muzycznego, która ma przyczynić się nie tylko do odbudowy zniszczeń wojennych w tej dziedzinie, ale która musi przynieść również przebudowę szkolnictwa muzycznego w myśl nowego porządku społecznego. To też nikogo nie może zdziwić fakt, że połowa dotychczas wydanych zeszytów Biblioteki Metodycznej poświęcona jest lekcjom słuchania muzyki. „Przerost" ten będzie zupełnie uzasadniony, skoro zważy się, że musimy odrabiać zaniedbania wielu pokoleń, że chcemy, aby przeżycia estetyczne, jakie daje muzyka, nie były dostępne wyłącznie dla szczupłego grona uprzywilejowanych, ale by stały się udziałem wszystkich warstw społeczeństwa. Wypłynie z tego korzyść również dla samej muzyki, jej twórców i odtwórców, gdyż upowszechnienie muzyki stworzy dopiero trwały fundament, na którym będzie ona mogła się rozwijać normalnie. Ponadto reorganizacja szkolnictwa muzycznego kładzie kres dotychczasowemu chaosowi, jaki panował w zakresie programów nauczania, wyznaczając dokładnie zakres i jakość materiału dla poszczególnych przedmiotów we wszystkich typach i stopniach nowozorganizowanych szkół. Redagowana zaś przez prof. J. Mikettę Biblioteka Metodyczna wkracza już w zagadnienia metodyczno-dydaktyczne. Znalazły w niej odbicie zarówno potrzeby chwili obecnej, jak i wymagania współczesnej dydaktyki przedmiotów teoretycznych. Stąd więc wypływa głoszony przez autorów postulat, że dziś, kiedy szkoła nastawiona jest na wyrównywanie braków spowodowanych oku-

pacją oraz na kształcenie uczniów, pochodzących z różnych warstw społecznych, przede wszystkim ze środowisk chłopskich i robotniczych, przystępność wykładu staje na naczelnym miejscu dydaktyki. Mogłoby się zdawać, że postulat ten, będąc czymś oczywistym, jako podstawowy warunek wszelkiej rzetelnej pracy pedagogicznej, nie powinien być specjalnie podkreślany. Tymczasem dziś zagadnienie przystępności staje się o tyle złożone, że w jednej i tej samej klasie znajdą się uczniowie mniej i więcej przygotowani do słuchania wykładów na odpowiednim poziomie. Dlatego nauczyciel musi zwracać uwagę również na uczniów zaniedbanych tak, aby podawane wiadomości trafiły do świadomości wszystkich słuchaczy. Zgodnie z wymaganiami dydaktyki przedmiotów teoretycznych wskazują autorzy na konieczność tłumaczenia wszystkich zjawisk, sformułowanych teoretycznie, na przykładach z muzyki żywej. W ujęciu wszystkich metodyk znalazły (w miarę potrzeby) swój wyraz rezultaty dotychczasowych badań naukowych; natomiast troska autorów o możliwie szeroki zakres podawanej wiedzy nakazywała im żądać również uwzględnienia muzyki nowoczesnej. Materiał zawarty w „Metodyce nauki o muzyce" odpowiada w ogólnym zarysie podręcznikowi doc. dr. Lissy (Zarys nauki o muzyce, 1934). Obejmuje on nie tylko to wszystko, co dotyczy t. zw. elementarnej teorii muzyki, i więc wstępne wiadomości z akustyki, pismo i znaki nutowe, naukę o interwałach, skalach, gamach i tonacjach, rytmikę i metrykę, ale również wstępne wiadomości z harmonii, nauki o technice kompozytorskiej, formach muzycznych i instrumentach. Ponieważ przedmiot ten jest wykładany dwukrotnie, mianowicie w szkole niższej i średniej, przeto wymaga on dwojakiego traktowania metodyczno-dydaktycznego, zależnie od poziomu intelektualnego i przygotowania uczniów, odpowiadającego danej szkole. Zdaniem autorów, będzie tu chodziło o rozszerzenie wiadomości w tych rozdziałach, których treść najmniej nadaje się dla dzieci ze względu na konieczność posługiwania się ścisłymi definicjami pojęciowymi (np. z akustyki, nauki o strojach i technice kompozytorskiej). Rzecz prosta, zbyt szczupłe rozmiary zeszytu nie pozwoliły autorom wdać się w szczegóły przedmiotu. Dlatego praca ich, poza nielicznymi, trudniejszymi zagadnieniami, ogranicza się do podania tylko głównych wytycznych, pozostawiając nauczycielowi dużo okazji do indywidualnego rozwiązywania problemów metodyczno-dydaktycznych. Również „Metodyka nauczania historii muzyki" jest tylko zwięzłym zarysem zasad o sposobie nauczania tego przedmiotu. Mimo to porusza ona wszystkie ważne zagadnienia, które wyłoniły się w związku z nowymi programami nauczania i współczesnym traktowaniem historii muzyki. Rozgraniczono tam dokładnie wybór materiału i metodę wykładu dla poszczególnych stopni szkół, wskazano na metodę badań historycznych, jako na podstawę wykładu historii muzyki, przeprowadzono podział materiału na epoki i okresy, podano sposób traktowania momentu biograficznego, wreszcie w specjalnych rozdziałach uwzględniono muzykę polską, lektury i seminaria. Zaletą pracy jest podkreślenie znaczenia aspektu psychologicznego, a zwłaszcza s o c j o l o g i c z n e g o, dzięki czemu staje ona na gruncie wymagań nauki współczesnej. Praca Chomińskiego pomyślana jest raczej jako przewodnik dla nauczyciela, niż jako właściwa metodyka. Było to poniekąd koniecznością, bowiem z jednej strony polska literatura pedagogiczno-muzyczna nie posiada, ani nie posiadała pełnego podręcznika form muzycznych, z drugiej zaś strony trzeba było uwzględnić wyniki badań nowszych z zakresu

teorii formy i metod analitycznych oraz dostosować je do wymagań szkoły. W związku z tym potraktował autor nowe zagadnienia szerzej niż inne, których omówienie można znaleźć chociażby w literaturze obcej. Do tych nowoujętych zagadnień należą: metoda analityczna, formy ewolucyjno-figuracyjne, forma sonatowa oraz formy wokalne. Szkoda tylko, że autor, za wyjątkiem jednej analizy, nie podaje żadnych innych przykładów z muzyki artystycznej.

Umuzykalnienie mas, podjęte w sposób zorganizowany i kierowane przez czynniki miarodajne, jest w naszym życiu muzycznym zjawiskiem nowym. To też za wcześnie jest jeszcze na gruntowną ocenę metod, przedstawionych w pracach prof. prof. Rudzińskiego, S. i T. Szeligowskich i Kozietulskiego. Stosunkowo bardzo krótki okres doświadczeń nie daje bowiem takiej podstawy, aby w sposób jednoznaczny można było uznać metodę któregoś z autorów za najwłaściwszą. Dziś jednak można już śmiało powiedzieć, że każda z prac wnosi pozytywne wartości, że wszystkie one uzupełniają się wzajemnie, w ślad za czym trudno byłoby przypuszczać, aby w przyszłości tylko jedna z ogłoszonych metod zdobyła hegemonię, wypierając inne. Do najbardziej krańcowo różnych ujęć metodycznych należą dwie pierwsze prace. Dla Rudzińskiego podstawą dydaktyczną jest przede wszystkim kształcenie wyobraźni muzycznej. W związku z tym sprawdzianem trudności percepcyjnych nie jest stopień kunsztowności środków kompozytorsko-technicznych, lecz ich zauważalność i działanie na wyobraźnię muzyczną. Umożliwia to znaczne zróżnicowanie materiału bez krępowania się stylem, czasem powstania, a nawet w pewnych wypadkach formą omawianych utworów. Poznawanie zaś właściwości formalnych dokonuje się stopniowo, drogą coraz to głębszego wnikania w strukturę utworów, powtarzanych w tym celu w coraz trudniejszych ujęciach analitycznych. W ten sposób już na pierwszych lekcjach może znaleźć się zarówno pieśń ludowa, jak i utwór Debussy'ego. Skutkiem tego systematyczne tłumaczenie zjawisk nie pokrywa się ściśle z właściwościami strukturalnymi utworów, będąc czynnością kierowaną przez nauczyciela niejako z ukrycia. Chroni to lekcje słuchania muzyki przed sztywnością szkolnego schematyzmu, umożliwiając słuchaczom start z rozległego horyzontu, co niewątpliwie musi wpływać zachęcająco. Natomiast metoda Szeligowskich wyklucza szeroki zakres startu pod względem doboru materiału, wychodząc z założenia, „że wprowadzenie laika w zagadnienia muzyczne powinno opierać się w pierwszym rzędzie na najbardziej znanych elementach, jakimi są: słowo, mowa, pieśń ludowa i kościelna". W myśl tych założeń wytyczona została w sposób ścisły droga, prowadząca do sukcesywnego wzbogacania wyobraźni dźwiękowej słuchaczy, począwszy od analizy dźwiękowej mowy ludzkiej, poprzez psalmodię, recytatyw, pieśń ludową, jej opracowania, pieśń artystyczną, wariacje, tańce, lirykę instrumentalna i rondo do form cyklicznych (suita, sonata) i polifonicznych. Metoda ta, którą autorzy nazywają indukcyjną, posiada tę zaletę, że przez sprecyzowanie następstwa omawianych form wyznacza dokładnie stopniowanie trudności. Jest to ważne zwłaszcza w chwili obecnej, kiedy nie zawsze i nie wszędzie byłoby wskazane pozostawienie nauczycielowi zbyt wielkiej swobody w doborze następstwa form i ich interpretacji. Kozietulski uważa lekcje słuchania muzyki tylko za jedną z form umuzykalnienia, do której powinno się dołączyć jeszcze „publiczne lekcje umuzykalniające" oraz „audycje

umuzykalniające". W swoim ujęciu metodycznym zbliża się na ogół do metody Szeligowskich, aczkolwiek w niektórych szczegółach można zauważyć również wpływ Rudzińskiego. Dużą rolę odgrywa u Kozietulskiego metoda heurystyczna, pogłębiana kontrolą wyników. Praca Kozietulskiego porusza zasadnicze zagadnienie, dotyczące umuzykalnienia, dając odpowiedź na takie pytania jak: 1) kogo mamy nauczać, 2) jakie mamy dać wiadomości, 3) jak nauczać w oparciu o założenia dydaktyczne, 4) w jakiej formie należy realizować program. Przykłady interpretacji utworów, podane w pracach Rudzińskiego i Kozietulskiego nasuwają tylko w jednym szczególe pewne zastrzeżenie, mianowicie operują symbolami literowymi tak, jakby symbole te były w stanie pobudzić wrażliwość na piękno muzyczne. Dziś już nawet muzykologia stara się ograniczyć posługiwanie się symbolami, wychodząc ze słusznego stanowiska, że symboliczne przedstawianie formy jakiegoś utworu nie mówi jeszcze niczego o jego cechach artystycznych. Zdaniem moim większą korzyść przyniosłyby określenia, sformułowane na drodze psychologicznej; działając bowiem bezpośrednio na wyobraźnię słuchaczy, byłyby łatwiej przyjmowane i rozumiane, niż martwe litery. W ogóle bez stworzenia rzetelnej podbudowy psychologicznej trudno będzie rozwiązać zagadnienie umuzykalnienia. Potrzebna jest tu znajomość p s y c h o l o g i i m u z y c z n e j m a s, która zezwoli na głębsze wniknięcie w predyspozycje psycho-muzyczne poszczególnych środowisk, ułatwiając w ten sposób wybór odpowiednich metod dydaktycznych.

Na marginesie niniejszego sprawozdania należy przypomnieć, że przygotowanie nowych programów oraz wypracowanie metod nauczania nie jest jeszcze równoznaczne z ich realizacją. Dla tego celu potrzebne są odpowiednie kadry nauczycieli oraz wyposażenie szkół w taki zasób pomocy naukowych, który odpowiadałby nowym wymaganiom. Rzecz prosta, w krótkim przeciągu czasu nie można nadrobić ani strat spowodowanych okupacją, ani długoletnich zaniedbań. To też z prawdziwym zadowoleniem należy powitać inicjatywę uruchomienia kursów przeszkoleniowych dla nauczycieli. Kursy te, jakkolwiek w niedostatecznej jeszcze ilości, objęły jedynie kandydatów na nauczycieli szkół umuzykalniających. A przecież na palcach można policzyć tych nauczyciel historii muzyki, form muzycznych, harmonii, kontrapunktu i t. d., którzy mogliby postawić te przedmioty na takim poziomie, jakiego wymagają nowe programy i metody nauczania. Poza tym niejednokrotnie nawet dobry nauczyciel jest bezradny wobec braku potrzebnych pomocy naukowych. Nie można zapominać, że samo wydanie metodyk nie usuwa jeszcze wszystkich trudności związanych z pracą pedagogiczną, skoro nasze szkoły muzyczne odczuwają katastrofalny brak podręczników, muzykaliów, płyt i urządzeń technicznych.

Mgr. Krystyna Wilkowska

K. B r a n t l e y W a t s o n, Ph. D. The nature and measurment of musical meanings. (Psychological monographs, tom 54, m. 2) 1942: O n a t u r z e i p o m i a r a c h m u z y c z n y c h z n a c z e ń.

Do rozwiązania starego zagadnienia: czy słuchacz muzyki reaguje na różne utwory (czy ich charakterystyczne partie) uczuciowo w określony i w zasadzie jednoznaczny sposób? — przystąpił K. B. Watson eksperymentalnie.

Słuchacze, którzy określają uczuciowe wrażenie, jakie na nich wywarł jakiś utwór muzyczny, posługują się zwykle pewnymi przymiotnikami, jak n. p.: muzyka wesoła, smutna, pogodna, burzliwa, bolesna w wyrazie, itp. Do tego faktu właśnie nawiązuje praca Watsona. Postanowił on zbadać, czy a) w charakterystyce różnych utworów przez osoby muzykalne dorosłe wystąpią (przeważnie) te same przymiotniki? b) czy z wiekiem u dzieci badanych (6—12 lat), będzie się zwiększała ilość odpowiedzi, określajacych nastrój uczuciowy utworu tym samym przymiotnikiem?

Metoda badania polegała na zagraniu badanym wybranych fragmentów wybitnych utworów muzycznych. Po każdym zagraniu zadawano osobom dorosłym (muzykom) pytania, jak n. p.: „jakie uczucia wywołuje ten utwór?", itp.

Na podstawie badań wstępnych, stworzono pierwszą pełną listę przymiotników, którymi muzycy określali charakter uczuciowy danych utworów.

Jeżeli chodzi o listę utworów, służących do testowania, to stworzono dwie serie, po piętnaście utworów (fragmentów 1—2 minutowych). Wśród nich znajduja się m. in. utwory następujące: Mendelssohn—Scherco, Gluck—Tambourin, Beethoven —Egmont (uwertura), Weber — Wolny strzelec (uwertura), Debussy—En bateau, Beethoven — Szósta symfonia. Grieg — Peer Gynt (Lament Ingridy), Rachmaninow — Wyspa śmierci, Bach — „Komm suesser Tod", Bach — Chaconna, Strawiński — Święto wiosny, itp. Tymi utworami badano zarówno muzyków fachowych, jak innych dorosłych, jak też dzieci od 6 — 12 lat.

Badania wstępne (dwukrotne) miały na celu ustalenie tych przymiotników, którymi zgodnie posługiwała się większość muzyków fachowców dla określenia charakteru uczuciowego poszczególnych utworów. W rezultacie okazało się, że występuje u nich bardzo duża zgodność. Wynika to z obszernych i bardzo szczegółowych tabel i zestawień, których tu niepodobna przytoczyć.

Dla przykładu przytoczę, że przymiotnikiem „p o g o d n y" zostały określone następujące utwory — (przy czym wysokość cyfry wyraża częstość występowania tego terminu): Debussy — En bateau (32), Beethoven — Szósta Symfonia (second mouvement — 25), Scarlatti — Pastorale (14), Rachmaninow — Wyspa śmierci (1), Bach — Chaconna (0), Beethoven — Piąta symfonia (fourth mouvment — (0).

Charakterystyka przymiotnikowa utworów przez muzyków artystów okazała się zgodna z tym, co wybitni muzykolodzy i krytycy o tych utworach pisali w swoich dziełach.

Przy obliczaniu wyników badań ustalono m. in. także zależność określenia charakteru uczuciowego danego utworu od określenia przez nich takich obiektywnych charakterów utworu, jak n. p.: tempo, dynamika, rytm, itp. w określonej skali. Obliczono te proporcje w cyfrach i zestawiono w tabelach. Występują w tym zakresie również jednoznaczne korelacje.

Badanie nad rozwojem określania uczuciowego utworów muzycznych zostały przeprowadzone z dziećmi od 6—12 lat i ze studentami, z pomocą listy wyrazów, ustalonej w badaniach wstępnych z muzykami i tymi samymi utworami. Zagrywano je na patefonie(?) Różnica badania polegała na tym, że na gotowej liście badany po prostu podkreślał z kilkunastu wyrazów, ten (lub te) który najlepiej, według jego zdania, charakteryzował dany utwór. Lista zawiera następujące wyrazy, które trudno przetłomaczyć na polskie, nie zmieniając ich

ścisłego znaczenia w języku angielskim: „happy, mischievious, amusing, very happy, exciting, very exiting, dignified, kingley, peaseful, serious, sad, tragic mysterious.

Rezultat tych badań wykazał, że z wiekiem wzrasta zdolność przyporządkowania danemu utworowi przymiotnika, który w sposób właściwy (zgodny ze zdaniem ekspertów: muzyków artystów i krytyków) charakteryzuje jego ogólny nastrój uczuciowy, jego „jakość" uczuciową, jego „tło" uczuciowe. Okazuje się poza tym, że już u najmłodszych badanych dzieci (6 lat) to przyporządkowanie jest trafne, bo występuje ono przeciętnie tylko o 50% rzadziej niż u ekspertów muzyków.

Jeżeli zesumujemy wyniki dla 15 testów w każdym roczniku osobno i obliczymy średnie, to otrzymamy rezultat następujący:

Wiek	6 lat	8 lat	10 lat	12 lat	studenci	eksperci — muzycy
przeciętne osiągnięcia	83,9	90,7	99,3	107,4	114,4	158,8

Aby określić czynniki, od których zdolność rozwiązywania opisanego powyżej testu jest zależna, przeprowadzono dodatkowo (u dzieci i młodzieży) badania następujące: a) badanie inteligencji ogólnej, b) określenie stopnia wykształcenia w muzyce, c) określenie podstawowej „muzykalności" (testami Sheashora), d) określenie stopnia zamiłowania do muzyki. Wykazano, że zależność istnieje, ale jej wpływ nie jest bardzo duży. Dzieci w muzyce nie kształcone, mniej się nią interesują itp. mają wyniki nieco gorsze, ale na ogół podobne do reszty dzieci.

Wyniki zreferowanej pracy są, zdaniem moim, bardzo ciekawe. Tylko eksperyment naukowy może zakończyć jałowy spór teoretyczny nad tym, czy słuchacz reaguje na różne utwory różnymi co do jakości uczuciami. Badania Watsona rozstrzygają sprawę jednoznacznie: nawet małe dzieci przeważnie trafnie określają ogólny uczuciowy charakter różnych utworów muzycznych.

Ściśle biorąc, dowiedzieliśmy się tylko tyle, że przyporządkowanie pewnych przymiotników (określających ogólny charakter uczuciowy) do pewnych utworów, jest na ogół zgodne — zarówno u dzieci jak u dorosłych. Autor pracy poprzestaje na tym stwierdzeniu i nie wyciąga daleko idących wniosków.

Jeżeli ktoś określa daną muzykę jako pogodną, inną jako bardzo wesołą, a trzecią jako smutną, czwartą jako tragiczną, itp., to czyni to na podstawie tego, co czuje i przeżywa, słuchając utworu. Badania Watsona, zdaniem moim, mogły się udać w tym zakresie, w którym zostały przeprowadzone — i udały się. Gdyby chodziło o bardzo subtelne, znuansowane i szczegółowo skonkretyzowane określenie wyrazu uczuciowego utworów (i występujących w nich postaci i członów melodycznych i harmonicznych), to badania nie doprowadziłyby do jasnego wyniku. Język bowiem jest ubogi, jeżeli chodziłoby o jasne i zrozumiałe określenie tych wszystkich odmian i subtelności uczuciowych, jakie muzyka w nas budzi i poniekąd dopiero stwarza w naszym „odczuciu" tym, co obiektywnie z tonów dla ucha naszego tworzy.

Jeżeli jednak stwierdzono, że słuchacze — młodzi i dorośli — ogólny uczuciowy charakter utworów muzycznych na ogół zgodnie określają, a zatem też wyczuwają, to należy przyjąć, że muzyka budzi w nich reakcje uczuciowe też szczegółowo znuansowane i skonkretyzowane. Mogą istnieć zjawiska psychiczne mową a słowami nie dające się opisać, określić i zakomunikować, zjawiska wyraziste i jasne tylko w bezpośrednim przeżyciu danego podmiotu. Takimi zjawiskami są, zdaniem moim, właśnie różne, określone w swej jakości uczuciowej, a bardzo rozmaite: „napięcia", „smaki", „nastroje", itp., towarzyszące słuchaniu muzyki, a konieczne do rzeczowej konkretyzacji utworu.

Stefan Szuman.

M o s c o C a r n e r: A Study of Twentieth-Century Harmony. Vol. II. Contemporary Harmony. Londyn 1942, 8⁰, str. 85 + 2 nlb.

Książka niniejsza jest pomyślana jako ciąg dalszy „Etude sur l'harmonie moderne" René Lenormand'a. W czasie wojny (1940) ukazało się drugie z kolei angielskie tłumaczenia pracy Lenormand'a (pierwsze pojawiło się w roku 1915), dokonane przez Herberta Antcliffe'a. Tłumaczenie to, zaopatrzone w podtytuł „Harmony in France to 1914", stanowi tom pierwszy „Studiów nad harmoniką wieku XX", uzupełnionych następnie przez Carner'a w tomie drugim, poświęconym harmonice nowoczesnej. Dodany do pracy Lenormand'a podtytuł jest o tyle uzasadniony, że przytłaczająca większość wykorzystanego tam materiału pochodzi z muzyki francuskiej. Przewaga materiału francuskiego była po prostu koniecznością dlatego, że Lenormand omawia, a względnie demonstruje, głównie zdobycze harmoniki impresjonistycznej. Obfitość żywego materiału, wziętego z muzyki artystycznej, oraz niemal kompletna eliminacja wszelkiej spekulatywnej problematyki teoretycznej sprawiła, że praca Lenormand'a wzbudziła żywe zainteresowanie nie tylko zaraz po swoim pojawieniu się, ale i dziś jeszcze nie straciła niczego ze swojej wartości, będąc cennym zbiorem przykładów do harmoniki z końca wieku XIX i pierwszego dziesięciolecia wieku XX. Lenormand, posługując się pojęciami systemu dur-moll, ogranicza się przeważnie do najprostszego opisu środków. Z tego jednak nie wynika, aby nie zdawał sobie sprawy, że takie potraktowanie zagadnień jest niewystarczające; że poza jego opisem ukrywa się właściwa treść i prawidłowość nowych struktur harmonicznych. Na sformułowanie jakichś nowych zasad teoretycznych było wówczas jeszcze za wcześnie; nowe bowiem środki harmoniczne dopiero się rodziły, kiełkowały, nie dając należytych podstaw do wysnuwania wniosków zupełnie pewnych. To też Lenormand pozostawił całą nową problematykę teoretyczną czytelnikowi. Istotnie — celowość dobranych przykładów sprawiła, że książka jego nie tylko daje sposobność do podejmowania interesujących rozważań teoretycznych, ale wręcz do nich zmusza. — Uzupełnienia pracy Lenormanda dokonał Carner w czasie, kiedy system funkcyjny przestał istnieć jako wyraz porządku tonalnego w muzyce nowoczesnej, kiedy kilka dziesiątek lat rozwoju harmoniki nowoczesnej dały dostateczny zasób doświadczeń, aby się przekonać, że dawne pojęcia harmoniczne nie odpowiadają już nowej rzeczywistości. Dlatego ten sposób ujmowania zjawisk harmonicznych, który dla Lenormand'a był celowy i pożyteczny, okazać się musiał

19*

w zastosowaniu do harmoniki późniejszej co najmniej wątpliwy, jeśli niebłędny. Przewidujący Lenormand zostawił drogę otwartą dla przyszłych dociekań teoretycznych, które miały wyjaśnić to wszystko, czego on wyjaśnić nie mógł. Zdawaćby się mogło, że praca, która miała być przedłużeniem pracy Lenormand'a, winna tego dokonać, że właśnie Carner potraktuje bardziej dogłębnie zagadnienia, wynikające z przebudowy systemu harmonicznego. Ale Carner jest zbyt ostrożny i konserwatywny, aby się mógł pokusić na jakieś samodzielniejsze potraktowanie problemu. Głównym instrumentem analitycznym są u niego nadal dawne pojęcia harmoniczne. Natomiast metoda ujęcia całości zagadnień jest bliźniaczo podobna do metody v. d. Nuell'a (Moderne Harmonik 1932). Pracę swoją dzieli Carner na trzy części, w których omawia główne zagadnienia ewolucji harmoniki akordykę i tonalność. Do głównych zagadnień ewolucji harmoniki zalicza: 1) stosunek konsonansu do dyssonansu, 2) wahania pomiędzy fakturą horyzontalną a wertykalną, 3) układ centrowy jako wykładnik tonalności. Jeśli chodzi o stosunek konsonansu do dyssonansu, to w tym przypadku powtarza to, co już dawniej wypowiedziano na ten temat. Wiemy bowiem, że pomiędzy konsonansem a dyssonansem nie można wyznaczyć ścisłej granicy, że granica ta, zależnie od epoki, przesuwa się stale, oraz że poczucie konsonansowości czy dyssonansowości akordów nosi na sobie wszystkie znamiona relatywności norm, które kierują przebiegiem harmonicznym. Nie jest również żadną tajemnicą, że w muzyce nowoczesnej każdy niemal wybitny kompozytor posiada swoje własne normy, na podstawie których dokonuje doboru dźwięków dla struktury akordów. Niestety Carner nie podaje, na czym polegają te nowe normy. Przenosząc zagadnienie na inną płaszczyznę, mianowicie na stosunek faktury homofonicznej do polifonicznej i związaną z nim konieczność odmiennego nastawienia percepcyjnego, stara się obejść trudności przez wysunięcie czynnika horyzontalnego na plan pierwszy jako siły kierującej skojarzeniami harmonicznymi. Jest to już dziś mocno podstarzały — i w dodatku bardzo niebezpieczny — wykręt. Wprawdzie faktura polifoniczna przeważa w muzyce nowoczesnej, ale z tego jeszcze nie wynika, aby horyzontalizm mógł zastąpić prawa harmoniczne, które są nieodzownymi regulatorami ładu, w strukturach polifonicznych bez względu na styl i czas powstania utworów. Utwór polifoniczny, w którym skojarzenia harmoniczne byłyby zdane na los przypadku, nie zasługuje na miano utworu muzycznego! Zresztą w muzyce nowoczesnej spotykamy dość znaczną ilość utworów czysto homofonicznych — i to na gruncie tej techniki, która szczególnie sprzyja polifonii, t. zn. w dodekafonii seryjnej (por. np. Kwartet smyczkowy op. 37 Schoenberga lub Wariacje fortepianowe op. 27 Weberna). Nie można zaprzeczyć, że dziś w powodzi najprzeróżniejszych i niejednokrotnie najdziwaczniejszych pomysłów harmonicznych, nie dostrzega się tych zdobyczy, które mogą stać się podstawą dla kodyfikacji nowych praw; nie mniej jednak w dziełach wybitnych kompozytorów wyczuwamy bezsprzeczną prawidłowość struktury. Na tej podstawie mówimy o nowym porządku tonalnym, będącym wyrazem panującego tam ładu. Stąd więc Carner, biorąc pod uwagę muzykę innych epok i kultur, wskazuje na konieczność rozszerzenia zakresu pojęcia tonalności tak, aby mogło ono pomieścić w sobie zarówno muzykę nowoczesną, jak i inne style muzyczne. — W drugiej części pracy, poświęconej akordyce, omawia strukturę tercjową

i kwartową, alteracje, dźwięki nieakordowe, oraz następstwa akordów. Wyszczególniony tu szereg zagadnień, za wyjątkiem struktury kwartowej w niczym nie różni się od dyspozycji materiału, jaki możnaby spotkać w podręczniku harmonii z przed stu lat. Pochodzi to stąd, że Carner rozpoczyna omawianie każdego problemu od zjawisk, które zaistniały jeszcze na gruncie systemu funkcyjnego oraz przechodzi kolejno różne ich stadia rozwojowe aż do czasów najnowszych. Daje to wprawdzie doskonały przekrój rozwoju, równocześnie jednak utrudnia poznanie istotnych cech środków nowoczesnych, albowiem Carner nie umie oderwać się w krytycznym momencie od pojęć dawniejszych, w rezultacie czego często dopatruje się rzeczy niezamierzonych i nieistniejących. Odnosi się to zwłaszcza do alteracyj i dźwięków nieakordowych (wtórne zjawiska harmoniczne), przy pomocy których usiłuje tłumaczyć strukturę akordów w muzyce nowoczesnej. Ustęp o następstwie akordów może zainteresować swym tytułem chociażby dlatego, że dotychczas, poza kilkoma przypadkami, nie udało się ustalić praw łączenia akordów w muzyce nowoczesnej. Niestety Carner nie zajmuje się tymi połączeniami, które istotnie wykazują charakter nowoczesny, ograniczając się prawie wyłącznie do środków późnoromantycznych i impresjonistycznych (np. postępy chromatyczne w oparciu o dźwięki i akordy przejściowe, akordy paralelne, mikstury, przesunięcia o tercję i o kwartę zwiększoną). Typowo nowoczesny materiał przynosi natomiast ostatnia część pracy, gdzie poruszone zostały takie zagadnienia jak: rozbudowanie i przełamanie tonalności klasycznej, bitonalność, politonalność, heterofonia, skale nowe, system 12-tonowy oraz system Hindemitha, a skromne rozmiary książki nie zezwoliły autorowi na szersze potraktowanie przedmiotu. Mimo to przedstawił on w zwięzłym skrócie wszystko to, co jest najistotniejsze, a nawet zdobył się na krytyczne podejście w stosunku do założeń teoretycznych techniki 12-tonowej, wykazując na przykładach, że dodekafoniści niejednokrotnie rezygnowali z przestrzegania jej kanonów, krępujących inwencję twórczą. Specjalną sympatią obdarzył Carner Hindemith'a. Szkoda tylko, że w systemie teoretycznym tego wybitnego kompozytora nie dostrzegł zasadniczej wady, t. zn. kompletnego rozdźwięku pomiędzy ujęciem teoretycznym, wadliwym nawet ze stanowiska czystej teorii a praktyką. Nic przeto dziwnego, że „Unterweisung im Tonsatz", zaopatrzone zostało w najbardziej niemuzykalne przykłady, jakie kiedykolwiek powstały w umysłach teoretyków.

J. M. Chomiński.

Leibowitz René, Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musicale. Paryż 1947. Ed. J. B. Janin; str. 302 + 2 nlb + 3 fototyp,

Z nazwiskiem Leibowitza wiąże się przeniesienie techniki 12-tonowej do Francji. Było to tym większą niespodzianką, że po wyjeździe Schoenberga do Ameryki oraz po śmierci jego najwybitniejszych uczniów, Berga i Weberna, straciła ona swych czołowych przedstawicieli w Europie, w ślad za czym należało liczyć się z dalszym ograniczeniem jej stosunkowo małych wówczas wpływów. Przed wojną, za wyjątkiem Austrii, nigdzie nie można było zanotować jakiegoś zgrupowania kompozytorów, którzyby kultywowali tę technikę. To też, jeśli nawet gdzieś się pojawiła, miała charakter sporadycznego wypad-

ku (np. w Polsce posługiwał się techniką 12-tonową Józef Koffler; w czasie wojny zastosował ją Konstanty Regamey w II ustępie swego „Kwintetu"). Po wojnie utworzyła się we Francji dokoła Leibowitza grupa kompozytorów-dodekafonistów (Serge Nigg, André Casanova, Van Thienen), która dzięki ruchliwości swego przewodnika wykazuje dość znaczną aktywność. Książka, będąca przedmiotem niniejszego sprawozdania, daje przegląd twórczości Schoenberga, Berga i Weberna. Jest to praca niewątpliwie interesująca i pożyteczna. Odnosi się bowiem do tych kompozytorów, których twórczość uważano za najbardziej problematyczną, a którzy mimo to wywarli wpływ na muzykę nowszych czasów. Równocześnie sumuje zdobycze pewnej szkoły artystycznej, będącej już dziś, jako zjawisko historyczne, czymś zamkniętym w sobie i skończonym. Książka Leibowitza wykazuje przeto nastawienie historyczne. Historyk muzyki, chcąc przedstawić znaczenie i zdobycze pewnej szkoły o charakterze lokalnym, starałby się omówić ją przede wszystkim na tle całokształtu zjawisk występujących w okresie jej istnienia, oraz zwróciłby szczególnie baczną uwagę na jej stosunek do okresu poprzedzającego ją bezpośrednio. To wystarczyłoby w zupełności, aby zamierzony cel został osiągnięty. Ale Leibowitz nie jest historykiem. Na podstawie ujęcia jego pracy dochodzimy do przekonania, że pisał ją przede wszystkim fanatyczny wyznawca pewnych doktryn artystycznych, które uważa za jedynie słuszne. Rzecz prosta, z faktu, że ktoś posiada wiarę w pewne ideały artystyczne, nie można jeszcze robić zarzutów. Przeciwnie, jednostce takiej należy się uznanie i szacunek bez względu na to, czy ideały te nam odpowiadają, czy nie. A jednak musimy się zgodzić, że wiara taka nie może być ślepa. Wówczas utrudnia dostrzeganie zjawisk we właściwym świetle, nie zezwala na ich należytą ocenę oraz prowadzi niejednokrotnie do zajmowania niesłusznego stanowiska wobec zdobyczy innych kierunków. Nic przeto dziwnego, że Leibowitz zbagatelizował twórczość kompozytorów współczesnych Schoenbergowi. Tracąc w ten sposób dogodną platformę, na której istotne zdobycze szkoły Schoenberga można było wykazać, wpadł na pomysł związania jej z całokształtem rozwoju harmoniki i kontrapunktu. Pierwsza część pracy p. t. „Prolegomena do muzyki współczesnej" jest bowiem historią harmoniki i kontrapunktu począwszy od czasów najdawniejszych. Wnikanie w całokształt procesów ewolucyjnych harmoniki i polifonii przy sposobności omawiania twórczości kompozytorów współczesnych, aczkolwiek nie jest konieczne, może być uzasadnione z uwagi na to, że najgruntowniejsze przeobrażenia w muzyce nowoczesnej przejawiły się właśnie na gruncie harmoniki. Wnikanie takie byłoby celowe zwłaszcza wówczas, gdyby przyczyniało się równocześnie do wyświetlenia pewnych zjawisk występujących w muzyce nowoczesnej. Dociekania historyczne Leibowitza posiadają jednak cel osobliwy. Po prostu chodziło mu o wykazanie, że cały dotychczasowy rozwój wielogłosowości prowadzi w prostej linii do Schoenberga i jego szkoły, że szkoła ta jest najwłaściwszym i jedynie słusznym przedłużeniem wielowiekowego rozwoju, oraz że przyszłość muzyki leży w technice 12-tonowej. Pomijając „proroczą" wypowiedź Leibowitza, należy zauważyć, że w podobny sposób można potraktować również innych kompozytorów współczesnych, oraz w ogóle każdego kompozytora, którego twórczość stanowi kolejne ogniwo rozwoju. W celu nadania pożądanego biegu zjawiskom historycznym, Leibowitz sięga aż do istoty wielogłosowości, ujmując

ją jako ciągłą syntezę, na podłożu której żyją i tworzą wszystkie zdobycze poprzednie tak, iż ogół zdobyczy każdego okresu historycznego jest przesłanką dla zdobyczy następnych. Z poglądem powyższym możnaby się zgodzić, ale pod warunkiem że ograniczymy w nim znaczenie ciągłej syntetyzacji. Jak wiadomo, w przebiegach procesów ewolucyjnych sztuki zjawisko syntetyzacji tego rodzaju jest czymś rzadkim; często natomiast spotykamy się w pewnych okresach ze świadomym odwracaniem się od zdobyczy epok poprzednich. W ujęciu Leibowitza syntetyzacja skal średniowiecznych prowadzi do systemu dur-moll, a stamtąd dzięki chromatyce do szeregu 12-tonowego, oraz sprawia, że nagromadzone na przestrzeni historycznej środki polifoniczne kondenzują się w technice 12-tonowej. W ten sposób otrzymał on prostą linię rozwojową, nie przeczuwając, że linia rozwoju harmoniki bynajmniej nie jest prosta. To uproszczenie procesu ewolucyjnego było tylko dlatego możliwe, że zasób jego wiedzy historycznej sięga najwyżej do Riemanna. To też wielogłosowość wyrasta u niego z polifonii, dążąc w sposób ciągły do homofonii, a stałe potęgowanie się działania akcydencyj doprowadza do przeistoczenia systemu modalnego w system dur-moll. Jest to zupełnie zrozumiałe, skoro się zważy, że Leibowitz poza imitacjami nie dostrzega u Perotina niczego szczególnego, że u Machaut'a wyłowił tylko ruch wsteczny oraz pominął ważną dla rozwoju harmoniki szkołę angielską wieku XV. Ostatecznie przecenianie znaczenia imitacji u Perotina oraz ruchu wstecznego u Machaut'a ne byłoby zbyt niepokojące, jeśliby przedstawił najbardziej istotne cechy harmoniki średniowiecznej — chociażby od końca XII do początku XV wieku. Występujące w tym czasie zjawiska, nie tylko rzucają pewne światło na mechanikę rozwoju harmoniki w ogóle, ale równocześnie zezwalają na wykrycie pewnych punktów stycznych z harmoniką nowoczesną. Szczegóły tego rodzaju, jak panowanie faktury homofonicznej w okresie najwspanialszego rozkwitu formy organalnej (tripla i quadrupla), czysto brzmieniowy charakter środków harmonicznych aż do końca wieku XIV, wzmorzone działanie dźwięków prowadzących w wieku XIV przy równoczesnym spotęgowaniu czynnika polifonicznego, wreszcie ograniczenie dźwięków prowadzących oraz kierunkowe działanie dyssonansów na tle faktury homofonicznej z pocz. wieku XV — wszystko to dowodzi, że wspaniały rozkwit polifonii w wieku XV i XVI poprzedziły okresy homofonii, że potęgowanie się akcydencyj nie wykazuje stale wznoszącej się linii, lecz ulega w pewnym okresie osłabieniu, oraz że czysto brzmieniowy charakter środków harmonicznych, tak charakterystyczny dla muzyki nowoczesnej, wystąpił już raz na widowni dziejów. A gdy do tego uwzględnimy jeszcze pojawiające się w wieku XIV jasno zarysowane stosunki akordowe, będące wyrazem specyficznej funkcyjności, oraz cały późniejszy rozwój harmoniki, wówczas rytm jej procesu ewolucyjnego ukaże się raczej w postaci linii spiralnej, niż prostej, gdzie na poszczególnych zwojach spirali występują podobne lub takie same w swej istocie założenia tonalne. Poruszone nieścisłości historyczne nie oznaczają jeszcze, że Leibowitz nie jest wnikliwym obserwatorem. Przeciwnie, jego spostrzeżenia, dotyczące muzyki XV i XVI wieku, oraz wyprowadzone z nich wnioski, świadczą o trafności sądu. Np. pogląd, że kontrapunkt nigdy nie występuje w stanie czystym, należy powitać zarówno z uznaniem, jak i z prawdziwym zadowoleniem; albowiem w naszych czasach, pod pretekstem owego „absolutnego linearyzmu" za wiele sięgano do ekspery-

mentów, pozostających w jawnej sprzeczności z zasadami zdrowego rozsądku i smaku estetycznego. Nie mniej słusznym jest uznanie modalności za zjawisko w swej istocie melodyczne, na gruncie którego wszelkie poczynania wertykalne prowadzą do przekroczenia ram tego systemu. O tym powinni pamiętać zwłaszcza ci, którzy w modalności szukają źródeł dla nowych pomysłów harmonicznych. Do tej samej kategorii trafnych i pożytecznych wypowiedzi należy zapatrywanie, że system funkcyjny zawdzięcza swe powstanie chromatyce. Szkoda tylko, że Leibowitz jeszcze raz podejmuje przezwyciężoną już dziś próbę tłumaczenia budowy akordów przy pomocy alikwotów, oraz że nie rozpoznał istnienia dwóch okresów w epoce harmoniki funkcyjnej: wcześniejszego, gdzie tryb majorowy i minorowy jest współczynnikiem przejawów tonalnych, i późniejszego (po r. 1850), w którym znaczenie trybów zanika na rzecz usamodzielniających się stosunków funkcyjnych wyższego rzędu. Takie rozgraniczenie jest nie tylko ważne, ale wręcz konieczne, jeśli chcemy w należyty sposób poznać twórczość tych kompozytorów, którzy rozpoczęli swą pracę na gruncie systemu funkcyjnego, a z biegiem czasu porzucili go, szukając nowych wartości. Do rzędu takich kompozytorów należą właśnie Schoenberg, Berg i Webern. Głębsze zbadanie ich twórczości nie jest jednak rzeczą łatwą. Dzisiejsze metody analityczne są w swych możliwościach zbyt ograniczone, abyśmy mogli bez przeszkód wkraczać w zawiłe zagadnienia ich techniki kompozytorskiej. Wyłaniające się tu trudności są tym większe, że twórczość każdego z tych kompozytorów przechodziła kilka faz rozwojowych, a każda z nich wymaga specjalnego podejścia analitycznego z czułym aparatem niejednokrotnie na nowo sformułowanych zasad teoriopoznawczych, przy pomocy których łatwiej byłoby się zbliżyć do dzieła i wykazać to, co jest naprawdę istotne. To też nie możemy wymagać, aby pierwsza praca, dotycząca twórczego dorobku szkoły Schoenberga wyjaśniła wszystko bez reszty. Godnym uznania jest przede wszystkim sam fakt, że Leibowitz podjął się tej trudnej i zarazem pożytecznej pracy. Wprawdzie zapatrzony w technikę 12-tonową widzi w niej cel ostateczny wszystkich poczynań kompozytorskich szkoły, równocześnie jednak daje tyle materiału opisowo-informacyjnego, że praca jego mimo zastrzeżeń, jakieby można było wysunąć pod jej adresem, zyskuje na niezaprzeczalnej wartości. Rejestruje ona każde dzieło przedstawiając w sposób rzeczowy ogólną jego budowę, przeprowadza podział twórczości na okresy oraz wyświetla rolę, jaką odegrał dany kompozytor w całokształcie dorobku artystycznego szkoły. Przy tej okazji dowiadujemy się o ostatnich dziełach Berga i Weberna oraz o twórczości amerykańskiej Schoenberga, która z uwagi na stopniowe odwracanie się kompozytora od techniki 12-tonowej jest nie małą sensacją dla świata artystycznego. Na podstawie opisów możemy się przekonać, że stopień przestrzegania ścisłości techniki 12-tonowej był różny w szkole Schoenberga, że najbardziej posłuszny jej zasadom, okazał się Webern, podczas gdy Berg, a następnie Schoenberg, poszli na drogę kompromisu, nie gardząc nawet środkami harmoniki funkcyjnej. Opisy te pozwalają również poznać, jakie oblicze przyjmują formy dawniejsze na gruncie techniki 12-tonowej, zwłaszcza zaś forma sonatowa, wariacja i rondo. Spotkałby nas natomiast zawód, gdybyśmy z pracy Leibowitza chcieli się dowiedzieć, w jaki sposób wysnuwano ostatnie konsekwencje z systemu funkcyjnego, na czym polega prawidłowość tych środków, które poprzedzając technikę 12-tonową, wy-

stąpiły na widowni historycznej bezpośrednio po upadku systemu funkcyjnego, jakie wartości harmoniczne przyniosła z sobą technika 12-tonowa, wreszcie jak wytłumaczyć, przejawiającą się ostatnio, chwiejność u Schoenberga. Nie można zaprzeczyć że jeżeli chodzi o dogodny materiał do badań nad ostatnim, typowo już schyłkowym, okresem harmoniki funkcyjnej (a nie nad tym jej etapem rozwojowym, któremu odpowiadałaby nazwa „system dur-moll"), to do tego celu najlepiej nadaje się właśnie twórczość omawianych przez Leibowitza kompozytorów, w szczególności zaś twórczość Schoenberga. Ten bowiem kompozytor, wnikając w możliwości rozwojowe rozkładającego już systemu, doprowadza go do ostatnich granic. Dla historii harmoniki jest to szczegół o tyle ważny, że na tle skomplikowanych stosunków funkcyjnych powstawały wówczas nowe wartości, które zadecydowały o takim, a nie innym obliczu harmoniki w drugim, niefunkcyjnym już okresie twórczości. Wprawdzie Leibowitz zwraca uwagę na postępy całotonowe oraz na akordy kwartowe, jako na te czynniki, które wskazywały w przyszłość, ale przecież jest to tylko mała cząstka tego, co współdziałało w tworzeniu się nowej harmoniki. Embrionów tej olbrzymiej reszty należy szukać, mimo wszystko, jeszcze na gruncie systemu funkcyjnego w jego odniesieniach wyższego rzędu różnego rodzaju, we wtórnych zjawiskach harmonicznych, w skojarzeniach parafunkcyjnych — a więc w tym wszystkim, co w postaci niejako zmasowanej znajdujemy u Schoenberga do r. 1908, u Weberna do r. 1910 i u Berga do r. 1914. Aby można było wykryć powstające na gruncie systemu funkcyjnego nowe wartości harmoniczne, należy zastosować taką metodę, któraby zezwalała nie tylko na rozgraniczenie środków funkcyjnych od środków czysto brzmieniowych, ale która umożliwiałaby równocześnie dokonywanie ścisłych pomiarów siły funkcyjnej środków pod kątem jej potęgowania się, osłabiania i zanikania na rzecz wartości czysto brzmieniowych; albowiem stopień osłabienia siły funkcyjnej wskazuje, na ile wzrosły wartości czysto brzmieniowe i odwrotnie. Dzięki takiej metodzie można wyjaśnić, czym są w rzeczywistości skomplikowane środki funkcyjne (np. wielodźwiękowe twory dominantowo-toniczne, akordy prowadzące i wyznaczniki wyższego rzędu), oraz jakiego wymagają traktowania technicznego, wzgl. na jakie zezwalają. W związku z tym stworzonaby została podstawa dla rozwiązania tak zasadniczego problemu, jakim jest u z a s a d n i e n i e p r a w i d ł o w o ś c i skojarzeń i przebiegów harmonicznych w tym przejściowym okresie muzyki. Bo chyba nikt nie będzie się sprzeczał, że dotychczasowe próby wytłumaczenia tej prawidłowości, ograniczające się niemal wyłącznie do samego opisu środków, nie dały pożądanego rezultatu. Od opisu do uzasadnienia droga jeszcze daleka. Dopiero z chwilą rozpoznania energetycznych właściwości środków można przystąpić do badań, które, dzięki wnikaniu w szczegóły napięć, wykażą, czy odstępstwa od zasad dawniejszych są uzasadnione i celowe (środki o wartościach czysto brzmieniowych wymagają innego traktowania, niż środki funkcyjne), a w ślad za tym ułatwią u s t a l e n i e lub z a p r z e c z e n i e prawidłowości struktury. Tylko w ten sposób można należycie przedstawić proces ostatecznego rozkładu starego systemu przy równoczesnym powstawaniu nowych środków, których właściwe przejawienie się i działanie wymagało nowych praw technicznych. Leibowitz jednak, ograniczając się do gamowo-cyfrowego sposobu ujmowania zjawisk harmoniki funkcyjnej, nie tylko nie dał

wiernego obrazu przejawów ewolucyjnych, występujących na pograniczu dwóch różnych światów tonalnych, ale nawet nie mógł zbliżyć się do problemu. To zaważyło również na dalszym toku jego rozważań. Brak kryteriów poznawczych, umożliwiających wydobycie naprawdę realnych zdobyczy harmonicznych, sprawił, że Leibowitz, omawiając drugi okres twórczości wspomnianych kompozytorów, stracił grunt pod nogami, w rezultacie czego poza stwierdzeniem rozszerzenia materiału dźwiękowego do skali chromatycznej (tak, jakby to nie nastąpiło już wcześniej), oraz niefunkcyjnego charakteru ówczesnej harmoniki nie wykazuje żadnych pozytywnych cech harmonicznych. To też ten najbardziej ciemny, a zarazem najciekawszy, okres pozostał nadal niewyjaśnioną zagadką. Nie chcę przez to powiedzieć, abyśmy dziś nie mogli podejmować prób w kierunku wytłumaczenia występujących tam zjawisk. Ale w takim wypadku nie możemy kierować się tym, czego tam nie ma tylko należy uchwycić to, czego poszukiwali kompozytorzy. Podstawą dla badań w tym kierunku musi być nowa systematyka wartości brzmieniowych, która będzie w stanie zastąpić dawne pojęcia konsonansu i dysonansu i która wyznaczy nowe prawa logiki harmonicznej. Łudzilibyśmy się jednak, gdybyśmy oczekiwali, że te nowe kryteria poznawcze wykażą nieskazitelną prawidłowość przebiegów harmonicznych we wszystkich utworach z drugiego okresu twórczości Schoenberga, a szczególnie Weberna. Tak daleko posuniętej prawidłowości tam nie ma. Wiele znajdziemy tam szczegółów, które w myśl nowych zasad harmonicznych okażą się niekonsekwentne lub wręcz nielogiczne. Zwracam na to uwagę tylko dlatego, ponieważ Leibowitz nie posiada potrzebnego w takim wypadku zmysłu krytycznego, przyjmując niemal za pewnik wszystko to, co napisali ci kompozytorzy. Nie miejmy obaw, aby rzeczowa krytyka twórczości tych kompozytorów mogła pomniejszyć ich wielkie znaczenie historyczne! Wręcz przeciwnie, odgraniczając wartości pozytywne od tego wszystkiego, co nie da się pogodzić z nowym systemem tonalnym, ani z żadnym innym systemem w ogóle, a co powstało jedynie na skutek trudności, jakie przynosił wraz z sobą ten niebezpieczny okres poszukiwań i eksperymentów, tym lepiej będziemy mogli wykazać, jak dużo wnieśli ci kompozytorzy do skarbca muzyki nowoczesnej. Byli oni również pierwszymi kompozytorami, którzy w swym trzecim okresie twórczości (dla Berga i Weberna był to już okres ostatni), rozpoczęli walkę o ład i porządek w kompozycji nowoczesnej. Znajdując oparcie w seryjnej technice 12-tonowej, stworzyli dzieła o bardzo surowej dyscyplinie technicznej. Ale nie można utożsamiać dyscypliny technicznej, której wyrazem jest właśnie seryjna technika 12-tonowa, z systemem tonalnym. Podobnie, jak pierwszym teoretykom techniki 12-tonowej, wydaje się Leibowitzowi, że od niej należy oczekiwać kodyfikacji praw harmonicznych nowej harmoniki. Tymczasem w samej strukturze seryjnej trudno byłoby się doszukiwać prawidłowości następstw harmonicznych, którąby nie była czczą spekulacją papierową, a wynikała z logicznego następstwa gry napięć i odprężeń, wywołanych przez odpowiedni dobór strukktur akordowych o różnym stopniu nasycenia, zwartości i wewnętrznej dynamiki brzmienia postępów harmonicznych. Niestety wszyscy dotychczasowi teoretycy przeoczyli ten ważny moment, zadawalniając się legendą o niezależności i równouprawnieniu wszystkich dźwięków szeregu 12-tonowego. Dlatego

Leibowitz nie mógł wyjaśnić, skąd biorą się odstępstwa od głoszonych zasad teoretycznych, dlaczego np. postać zasadnicza koncertu skrzypcowego Berga wykazuje następstwo trójdźwięków mollowych i durowych, dlaczego w Kol Nidre wykorzystuje Schoenberg liturgiczną melodię i hebrajską, dlaczego w wielu amerykańskich utworach dodekafonicznych posługuje się środkami harmoniki funkcyjnej, wreszcie dlaczego niekiedy rezygnuje z techniki 12-tonowej w ogóle. Przemiany, które dokonały się ostatnio w twórczości Schoenberga, są nielada niespodzianką przede wszystkim dla dodekafonistów. Historyk muzyki natomiast nie jest nimi zaskoczony. Przeciwnie, przemiany te są dla historyka czymś wytłumaczalnym, czymś, co w dotychczasowym rozwoju muzyki nowoczesnej nie jest zjawiskiem odosobnionym. Seryjna technika 12-tonowa nie stworzyła systemu, któryby mógł zastąpić system dawniejszy. Utwory oparte na tej technice były wprawdzie wartościowe jako głos sumienia przeciwko panoszącej się anarchii, ale nie mogły stać się wykładnikiem nowego porządku tonalnego, zaplanowanego na daleką metę. Na technice 12-tonowej zemściło się przede wszystkim to, że problem tonalności „rozwiązała" tylko na papierze, nie troszcząc się zupełnie, czy techniczna realizacja jej koncepcyj strukturalnych jest zawsze sprawdzalna słuchowo. Nie oznacza to jeszcze, że wszystkie jej zdobycze nie mają większego znaczenia dla dalszego rozwoju muzyki. Owszem, technika 12-tonowa może się poszczycić poważnym wkładem w dziedzinie techniki kompozytorskiej, ale to jeszcze za mało, aby s a m a mogła stworzyć nowy system tonalny. Tu potrzebna jest praca, syntetyzująca zdobycze wszystkich kierunków, jakie pojawiły się w muzyce nowoczesnej. Podstawą takiej pracy musi być selekcja polegająca na uchwyceniu środków wartościowych i zdolnych do życia, oraz na odgraniczeniu ich od tego wszystkiego, co ginie i musi zginąć. Przeprowadzenie takiej selekcji będzie dopiero wówczas możliwe, gdy zostanie rozwiązany problem w a r t o ś c i o w a n i a. I tu właśnie roztaczają się przed muzykologią nowe horyzonty. Zdaję sobie sprawę z trudności, jakie się wyłonią przy badaniach tego rodzaju, ale czy nauka może rezygnować z podejmowania badań tylko dlatego, że są trudne lub niebezpieczne?

J. M. Chomiński.

OD KOMITETU REDAKCYJNEGO.

Polskie piśmiennictwo muzyczne odczuwało już od dawna brak biograficzno-bibliograficznego słownika muzyków polskich. Wydany bowiem w r. 1874 „Słownik muzyków polskich“ Wojciecha Sowińskiego był jedyną tego rodzaju publikacją, należącą dziś do rzadkości antykwarycznych, a ponadto już od dawna mało użyteczną. Na szereg lat przed ostatnią wojną światową rozpoczęto zbieranie materiałów do nowego słownika muzyków polskich aż do czasów najnowszych. Praca ta, dość daleko już posunięta, padła ofiarą zniszczenia w r. 1944, odnośnie materiałów dotyczących XIX i XX wieku, opracowanych przez Tadeusza Ochlewskiego. Zachowała się natomiast ta ich część, która dotyczy muzyków w Polsce do roku 1800, w opracowaniu prof. dra Adolfa Chybińskiego. Komitet Redakcyjny Kwartalnika Muzycznego uznał za odpowiednie wydać jego „Słownik muzyków dawnej Polski“, obejmujący niespełna 2.400 pozycji (nazwisk), zebranych w ciągu 40 lat. Do każdego zeszytu Kwartalnika Muzycznego dodawany będzie jeden arkusz „Słownika“, który zawierać będzie nazwiska zarówno muzyków polskich, jak i obcych, w dawnej Polsce przez krótszy lub dłuższy czas działających. Do ostatniego arkusza dołączone będą: karta tytułowa i przedmowa autora.

OD WYDAWNICTWA

Do ostatniego numeru „Kwartalnika“ za rok 1948 dołączony będzie wykaz treści i dwukolorowa okładka dla całego rocznika.

Revue trimestrielle de musique

PUBLICATION

DE LA SECTION MUSICOLOGIQUE DE CONFÉDÉRATION DES COMPOSITEURS POLONAIS

Rédacteur en Chef:

Professeur Dr ADOLF CHYBIŃSKI

Nr 21–22 JANVIER–JUIN 1948

TABLE DES MATIÈRES

COMPTES-RENDUS

COMPTES-RENDUS